

В. Порудоминский

ИВАН КРАМСКОЙ










Мастера



Жизнеописания великих мастеров кисти, ваяния, зодчества, театра и музыки

В. Порудоминский

ИВАН КРАМСКОЙ

ТЕРРА

МОСКВА
ТЕРРА–КНИЖНЫЙ КЛУБ
2001

УДК 73/76
ББК 85.143(2)1-8
П60

Порудоминский В. И.

П60 Иван Крамской. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. — 368 с., 16 с. ил. — (Мастера).

ISBN 5-275-00351-X

Иван Николаевич Крамской (1837—1887) — один из крупнейших художников и теоретиков искусства XIX в. Книга знакомит с событиями и фактами из жизни художника, с его творческой деятельностью; автор сумел показать связь Крамского — идеолога и вдохновителя передвижничества — с общественной жизнью России 60—80-х годов. Выполнению этих задач подчинены художественные средства книги, которая, с одной стороны, воспринимается как серьезное исследование, а с другой — как увлекательное художественное повествование об одном из интереснейших людей в русском искусстве середины XIX в.

УДК 73/76
ББК 85.143(2)1-8

ISBN 5-275-00351-X



Н. А. Ярошенко
Портрет художника И. Н. Крамского. 1876

НАЧАЛА

Завтра же, может быть, — даже наверное завтра, я это предчувствую, — в первый раз мне придется, наконец, показать все то, что я могу сделать.

Л. Н. Толстой

ДЕВЯТОЕ НОЯБРЯ 1863 ГОДА. РАССВЕТ

Век шествует путем своим железным.

Е. Баратынский

После неверного лета осень стояла ровная, солнечная. Дальнее северное сияние, размытыми голубыми всполохами мерцавшее на небе где-то за Елагиным и Каменным островами, предвещало раннюю зиму. Но еще «на Казанскую», когда по тем же исконним приметам ждали первого морозца («Ранняя зима — о Казанской на санях»), полил дождь, погода переменилась: небо наглухо заволокло, сырой ветер не разгоняет тучи, а словно сгущает тьму, в воздухе неподвижно висит удушливая влага — не то изморось, не то туман; иногда принимается падать снег — ленивые хлопья тают, едва коснувшись мостовой.

Ученик Академии художеств Иван Николаевич Крамской выходит, поеживаясь, из флигеля, который снимает во дворе дома на 8-й линии: нынче ему надо встретиться пораньше с товарищами; живут товарищи неподалеку, на разных линиях Васильевского острова, в наемных комнатах, — тоже, наверно, уже не спят.

В утренней плотной мгле слышится лязг колес конножелезной дороги, скрежет тормозных колодок, глухо звякает сигнальный колокол: невидимые лошади тащат невидн-

мый вагон через Васильевский остров — из гавани на таможню доставляют грузы с судов, прибывших в столицу Российской империи. Нежданно в десяти шагах, прямо над головой, выплывает из вязкой серости зыбкий желток вагонного фонаря — пешеход испуганно отскакивает в сторону, кучер кричит свое «Сторонись!», бьет в колокол, лошади стучат подковами о камень, вагон с товарами, гремя на стыках, спешит мимо... Торговля растет. Туда же, к таможне, вагоны конки торопятся с другой стороны, по Невскому проспекту, везут грузы из пакгаузов Николаевской железной дороги.

Товарное движение разрешено только ночью. Потом выйдут на линию красивые двухэтажные пассажирские вагоны (каждый тащат три одномастных лошади); летом хорошо взобраться на империал и, радуясь свежему ветерку, победно — за три копейки — оглядывать с высоты людный Невский, но в промозглый ноябрьский день даже завзятые франты предпочитают тесниться внутри вагона. Пока не рассвело, охрипшие кучера понукают лошадей; к таможне и от таможни тянутся один за другим простые, обитые жестью грузовые вагоны, везут мешки, кули, тюки, ящики — товары. Растет торговля. Ввоз, вывоз: заморские товары расползаются по российским губерниям; хлеб, лен, пенька, пряжа, лес уплывают в чужедальние земли. Торговые обороты исчисляются десятками миллионов золотых рублей — звонкие кружки желтого металла, на которые можно купить землю, лес, хлеб, акции конно-железной дороги, труд тех, кто заполняет ее вагоны, и тех, кто бредет на своих двоих, не имея пятака, чтобы пробраться в духоту вагонного нутра, и даже медного алтына — взлезть на империал.

Железные дороги прочной паутиной оплетают, стягивают землю. Паровые корабли, не подвластные ветру, уверенно пересекают моря и океаны. Резвыми дятлами стучат телеграфные аппараты, условные метки покрывают версты

бумажной ленты. Расстояния как бы сократились. Движение людей и товаров усилилось, и двигаются они быстрее. Путешественники еще не успели прийти в себя от изумления скоростью, еще описывают в стихах «богатырскую лошадку»-паровоз, а сами с вожделением поглядывают на небо, по которому не надо прокладывать ни стальных рельсов, ни утолканных щебенкой шоссе. Осенью 1863 года газеты много писали о воздухоплавании.

Ученик Академии художеств Иван Николаевич Крамской шагает по мглистым линиям и проспектам Васильевского острова. Неба не видно в тумане, но разве это может помешать человеку мечтою устремляться ввысь. Крамской, посмеиваясь, — не то шутит, не то всерьез — говорит товарищам, что, если бы не дела здесь на земле, в России, ей-ей, полетел бы на аэростате вокруг света.

Кажется, не наступит рассвет в это мрачное ноябрьское утро, не развеет серую мглу. Но Крамской шагает уверенно. Руки в карманах крепко сжаты в кулаки: мнится ему будущее, судьбу свою, а может, не только свою — всего нынешнего искусства русского, крепко держит он в руках.

Встречные глядятся в тумане силуэтами, точно фигуры теневого театра. Одно за другим освещаются окна. Входит в употребление керосин, его называют также фотогеном. Газеты восторженно сообщают, что свет керосина с лишком втрое дешевле сала и вшестеро дешевле стеарина. Читая газеты, начинаешь проникаться уверенностью, что счастье людям принесет керосин: «Лампы, составлявшие прежде достояние роскошных салонов, сделались теперь всеобщим достоянием. Тихий ровный свет, падающий из-под колпака, приветливо разливается и в кабинете государственного человека, и в будуаре светской женщины, и на рабочем столике бедной швеи».

Гулкий стук крепких каблуков далеко разносится в пустынных улицах...

Человек хочет верить, что будущее светло и прекрасно, что счастье в его руках.

Некоторые ученые предсказывают, что с развитием воздухоплавания государственные границы сами собой уничтожатся; летательные аппараты объединят людей. Но туманным ноябрьским утром 1863 года люди пробуждаются порознь — каждый в своей квартире, в своем дворце, лачуге, клетушке, тюремной камере; и, хотя столицы мира скреплены стальными полосами железнодорожных путей или невидимыми точными линиями морских трасс, хотя по общему небу могут, не ведая границ, летать воздушные шары-аэростаты, хотя за стеной по мглистым улицам, тускло светя в тумане круглым желтым глазом, погромыхивают вагоны конки, каждый человек, пробуждаясь в то утро, чувствует на плечах бремя своих забот. Люди думают, просыпаясь, о таможенном тарифе и русско-итальянской торговле, о возобновлении размена кредитных билетов, о росте арендных цен на землю, о тронной речи Наполеона и мексиканской экспедиции, о «польских делах» (восстание в Польше подавлено, генерал-губернатор Северо-Западного края Муравьев-«вешатель» добивает разрозненные «шайки» бунтовщиков), думают о новых, строгих и притеснительных, университетских правилах, о романе «Что делать?» (споры вокруг него не утихают уже полгода), о материализме в Германии и лекциях российского профессора Сеченова; больше всего думают о том, что вот опять в Петербурге вздорожал хлеб, и цены на говядину поднялись до десяти копеек серебром за фунт, и что надо запасать на зиму дрова — их продают с барок саженями по три рубля сорок копеек.

Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» пишет поучительно: «Стремление летать по воздуху в человеке было бы естественнее, если бы на земле он уже произвел все зависящие от него улучшения. Но нельзя не согласиться, что эта задача еще далеко не выполнена».

Но люди не живут по такой логике. Сберегая пятак, они шлепают по мокрому тротуару Невского, они упорно торгуются и платят за кусок говядины восемь копеек вместо гривенника, они покупают дрова не березовые, а сосновые по два рубля пятьдесят — и все-таки хотят в небо.

Это понимает заключенный в Алексеевский равелин Петропавловской крепости автор романа «Что делать?»: «Главные черты образа мыслей, ведущие к улучшению быта, мы уже знаем. Они состоят в том, что труду не следует быть товаром, что человек работает с полной успешностью лишь тогда, когда работает на себя, а не на другого, что чувство собственного достоинства развивается только положением самостоятельного хозяина, что поэтому искать надлежащего благосостояния будет работник только тогда, когда станет хозяином... Отдельные хозяева-работники должны соединяться в товарищества».

Ускоряя шаг и все более согреваясь на ходу, Крамской идет к Неве. Светает все-таки. Небо над рекой побелело, тусклой помятой жестью покачивается между высокими гранитными берегами. Контур темной громады Исаакия на той стороне прорисовывается все яснее. Крамской останавливается у парапета набережной, вглядывается в светлеющее небо, повторенное в покоробленном зеркале реки, видит, как желтеют стены зданий напротив, золотеет купол Исаакия.

Кто знает, может быть, в эту минуту за спиной Крамского проскользнул сухонький юноша: всего несколько дней как приехал он в столицу, переполненный мечтами об Академии художеств; чуть свет прижимается спиною к холодному постаменту, на котором возлегает странное существо — «сфинкс из древних Фив в Египте»; «в восторженном забытьи» смотрит юноша на черные окна «храма искусств», видит, как они высветляются понемногу наступающим утром, смотрит на желанные двери под четы-

рехколонным портиком — между колоннами белеют изваяния всесильного Геркулеса и вечно юной Флоры. Зовут юношу — Репин Илья.

Крамской — руки глубоко в карманах пальто — продолжает свой путь по набережной. Темная река, покачиваясь и пошаркивая о гранит, плывет рядом, несет, словно искрошенные льдины в ледоход, светлые куски неба. Крамской думает, что приспела пора схватиться с Академией, бессильной и одряхлевшей. Он думает о судьбе русских художников, об Александре Иванове, непонятом и неоцененном, о нынешнем времени, когда продаются и рукописи и вдохновение, когда труд художника — все более товар, а Академия художеств приучает заменять вдохновение ловким школярством, всегда далеким от потребностей сегодняшнего общества и всегда умеющим удовлетворить спрос сегодняшнего рынка.

Свежий ветер подул. Легким дымом потянулись над Невой низкие тучи. В мрачном небе вдруг заголубели прорывы. Занялся день — девятое ноября 1863 года. Десять лет спустя художник Иван Николаевич Крамской напишет художнику Илье Ефимовичу Репину: «Единственный хороший день в моей жизни, честно и хорошо прожитый! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистою и искреннею радостью».

ПРОБУЖДЕНИЕ

> ...Кто ж виноват, что я, уличный мальчишка, родился в нищете и, не вооруженный ни знанием, ни средствами, поплыл в такое море.
>
> *И. Н. Крамской*

Загадочны лица сфинксов, охранителей храмов. Сфинксы из древних Фив, охранители храма российских худо-

жеств, глядят с высоты постаментов на человечка в черном драповом пальто за двадцать пять целковых, обшитом по отворотам черной шелковой тесьмой, в легких щеголеватых ботннках с квадратными носками... Мнмо сфннксов, не взглянув даже (рукн вызывающе в карманах!), стуча по камню мостовой, шагает к Академин художеств — к храму, крепости, к т в е р д ы н е нзящных нскусств — ученнк Крамской Иван. Улыбка сфннксов высокомерна: за три тысячелетия с половнной вндели онн всемогущнх деспотов, полководцев, не знавшнх пораженнй, беспощадных варваров, хитромудрых жрецов — все ушло, ветер пыль развеял по бесконечной пустыне, а этот задрал куцую, недавно отращенную бородку н головы не повернет — герой!..

Крамской, задумавшнсь над чем-либо, любнт прнговарнвать: «Мудрый Эднп, разрешн!» Мудрый Эднп разрешил загадку сфннкса: «Утром на четырех ногах, днем на двух, вечером иа трех». Наступил день — пора подняться с четверенек, крепко стать на ноги, пора вывестн нз иичем не смущаемого детства нскусство русское.

Иван Нnколаевнч говорит товарнщам:

— Что ж, борьба так борьба. Это моя специальность — борьба, мое дело настоящее. Я сворачивать в сторону не умею. Значит — вперед!..

Жизнь Крамского не менее, чем в картинах, более, чем в картинах, раскрывается в письмах, н в ннх бесконечно «борьба», «борьба», в ннх всегда неизбежность борьбы н всегда это — «вперед!».

Неведомая «кривая» выиесла его нз российской глуши «в самую центру», возложнла на плечн его — н это ему открылось — тяжесть борьбы с вековымн твердынями, б р е м я в о ж а т о г о, которое он прннимал добровольно, охотно, которого желал, добнвался, но которое не ласкает солнечным лучом всех без разбору, а наваливается лишь на плечн нзбранных.

В живописи имеет он успехи не более приметные, чем у остальных, занимается ретушью ради хлеба насущного, читает до полуночи, чтобы отчасти восполнить недостатки захолустной «учености» (уездное училище и после, до зрелых лет, по собственному признанию, «лакейская паника перед каждым студентом университета»), но он замышляет низвержение храма, ведет подкоп под безмятежные стены крепости, идет боем на твердыню.

Начало автобиографии: «Я человек оригинальный: таковым родился». Самоуверенно, самоутверждающе, но «оригинальный», по Далю, — и подлинный (настоящий), и самобытный, и чудаковатый. «Родился на свет Божий 27 мая 1837 года», крещен 29 мая «во имя Иоанна Блаженного»: «такой не громкий святой» — все вспоминали об именинах Крамского в дни Иоаннов «громких» — Богослова, Крестителя, но был и блаженный Иоанн, чудаковатый юродивый из уездного города Устюга.

Родина Крамского — Острогожск: уездный город Воронежской губернии некогда был главным городом Острогожского слободского полка — казачий край. Название пригородной слободы, где родился Крамской, таит след казачества — Новая Сотня.

От слободской улицы переулочки и узкие тропки между домами и изгородями, где круче, где отложе, падают к реке; река Тихая Сосна неспешно катится к Дону, берега ее заросли сочным камышом (есть еще Сосна Быстрая, на ней стоит древний Елец).

Но в дневнике Крамского отмечены (и до конца жизни запомнятся ему) бури на Тихой Сосне — темная, свинцово-бурая вода, огромные волны («никогда бóльших волн я не видел», — напишет он в автобиографии за год до смерти), солнечное затмение — «все как будто заволакивается каким-то красноватым и зловещим сумраком», «солнца нет, а есть кольцо тонкое-тонкое, а внутренность кольца какая-то

темно-красная или темно-черно-красная», «стало так темно, как ночью, только как будто всюду кровавый дым»; ему видятся какие-то черные вихри и грозы, комета, повисшая над городом, — «хвост ее занимал половину горизонта». Тихое уездное детство с игрой в мяч, дючки, свайку, с вертким салазками, вырубленными из толстой льдины (по извилистым проулочкам ветром к реке!), встревожено, «приподнято» в мыслях, в памяти Крамского картинами грозных игр природы, неожиданных ее превращений.

Превращение вольного казачьего городка в уездное захолустье некогда с печалью наблюдал Рылеев: полк его стоял в Острогожском уезде (потом, выйдя в отставку, Кондратий Федорович приезжал сюда в имение тестя). Будущий декабрист сетовал в статье, предназначенной, кажется, для высочайшего адресата, об утрате привилегий тамошними «вольными людьми или казаками»: «На землях острогожских не видали крепостных крестьян до конца прошлого столетия» («Могу ошибаться, но ошибаюсь как гражданин, радеющий о благе отечества»).

Рылеев написал думу «Петр Великий в Острогожске» — воспел «страну благословенную», где «потонул в глуши садов городок уединённый острогожских казаков». В письмах Рылеева «страна благословенная» открывается обычным российским уездом, где, как и всюду, «берут со всех» — «предводители, судьи, заседатели, секретари и даже кописты имеют постоянные доходы от своего грабежа». Но в думе воспет городок,

«Где плененный славы звуком,
Поседевший в битвах дед
Завещал кипящим внукам
Жажду воли и побед».

Иван Крамской был внук писаря и сын писаря («письмоводителя», «журналиста») и сам едва ли не с детских лет пристроен по той же части («упражнялся в каллиграфии»); семья была причислена к местному мещанству.

Побеленная хата под соломой — четыре окна на улицу, плетень, огород, погреб, печь, горшки... Рано утром он открывает глаза: весело трещат охваченные пламенем поленья, мать с рогачом или кочергой в руках уже орудует у печи — новый день начинается (эта картинка — как образ наступающего дня — до конца жизни застрянет в памяти)...

За плетнем по улице казаки скачут, пригибаясь низко к шее коричневых коней, высокие черные шапки набок, тонкие черные, застегнутые у подбородка ремешки по щеке, длинные копья — из глины, рыжей как заря, мальчик лепит казака на коне (очень похож!); глины много над погребом.

Долгие вечера, оплывшая свеча, он сидит на лавке у стола, подперев кулачонками голову, читает вслух (стихи, повесть с продолжением в столичном журнале или, для матери, что-нибудь божественное) — в углах таится темнота, тревожит воображение.

Гитара на стене, потемневшая, цвета копченой рыбины; сосед играет на флейте, брат его, регент, на скрипке, Ваня тянет в хоре на клиросе — он находит в себе «страстную любовь» к музыке и пению.

Излюбленная старыми биографами сцена: мальчик Ваня Крамской прибежал на рассвете к знакомому, который пообещал ему настоящие краски — «мне ваши краски всю ночь не дали заснуть!» Он мечтает о живописи; роспись кладбищенской церкви, исполненная в былые времена под наблюдением некоего Величковского (за счет богатого пана ездил в Рим постигать искусство), представляется недосягаемым идеалом: «Боже мой! Если бы мне вполовину научиться так работать, я бы более ничего в мире не желал!» Иконописец, которому Ваня после долгих просьб отдан в науку, образа писать не учит, заставляет выполнять домашнюю работу — чинить плетень, копать огород, таскать с реки в погреб тяжелые бочки для соленьев («Не стану больше к нему

ходить!» — Ваня как отрезал). Городской художннк Петр Агеевич, прозябающнй в бедностн над вывесками, бродит по базару в опорках и халате; Ваию предостерегают: «Ты что, на Петра Агеевича хочешь походнть!»

Но писарчоиок Крамской оказался «кнпящим внуком»; шестнадцатнлетний юнец, он покндал «городок уединеиный» с «жаждой воли н побед». Быть может, нскоиная вольннца, мнновав поколения строгих, степенно поджавшнх губы пнсарей, ожнвала в ием.

Странный случай: первая картнна Крамского, известная по упоминанням, — «Смерть Иваиа Сусаннна».

В дневннке Крамского имеется запись, сделанная перед отъездом: «В последннй раз я внжу зиакомые предметы: комнаты, мебель, гнтару. Картнны обвожу грустным взором; вот одна нз них моей работы, «Смерть Ивана Сусаннна». Как глубоко выражена иа его лице последняя за царя молитва, тогда как полузамерзшне полякн занесли на него обнаженные сабли». Не сохраннвшееся, доморощенное полотно, кажется, почтн «текстуально» соответствует строкам рылеевской думы. (В Россин нмя Рылеева упомннать не дозволялось, но стихи его распространялись изустно.)

Зачем острогожскому подростку Крамскому погибающнй Иван Сусаиин? Почему ие казак в высокой шапке, ие сосед с флейтой, не богатый сад напротнв, а в нем хозяйская дочь Машенька (была такая)? Или понадобился ему трагнческий сюжет, как понадобилась невнданная буря на Тнхой Сосне, чтобы иепрнвычным, возвышенным, грозным подстегнуть, вздыбнть мерно катящееся отрочество?..

«Уличный мальчншка» из казачьей слободы Новая Сотня поплыл в шнрокое и буриое море, не вооруженный нн знаннем, ии средствамн, ио с верой в свое предназначение: «Страшио мне в видимом мире, ужасно пройти без следа!» Он чувствовал в себе «великие снлы», жаждал тернового венца и ие желал «носнться вместе с толпой, пока зло упа-

дет», не содеяв многого «силой своей». Его стихотворные строки неуклюжи и беспощадно искренни.

Он признавался — «мечтами жизнь моя полна». Не следует верить элегическому тону — мечты юноши дерзки.

Утром девятого ноября 1863 года Крамской шагает в Академию, чувствуя и сознавая, что жизнь его «полна значенья».

Сфинксы напрасно насмешничают...

Десять лет спустя Крамской будет рассуждать о свободе личности: свобода отдельного человека рождается при участии его в общем движении. «У личности есть общие видовые свойства, совершенно тождественные с таковыми же других личностей», но «личность вносит в общественную деятельность свою собственную манеру». Роль отдельных лиц умаляется с годами, подчас опровергается, вовсе забывается; след «собственной манеры», которую внесли они в общественную деятельность, порой смывается временем, на виду остается лишь направление движения. Но то и важно, что движение, в котором каждый из нас сознательно (свободно!) или не понимая этого участвует, бесконечно и неизбежно. Осознание неизбежности движения бесконечного и независимого есть уже приговор и твердыням и сфинксам.

Крамской спорит с Репиным, отстаивавшим тогда личную свободу художника от партий. «Я с тех пор, как себя помню, всегда старался найти тех, быть может, немногих, с которыми всякое дело, нам общее, будет легче и прочнее сделано... — объясняет Крамской. — Когда цели видны, когда инстинкт развился до сознания, нельзя желать оставаться одному, это, как религия, требует адептов, сотрудников».

К девятому ноября Крамской сам осознал и может открыть товарищам, сотрудникам, что нужно сегодня для дела, для искусства, для дела искусства (оборот делового и дельного века).

Сфинксы — гранитный, не порушенный, не источенный тысячелетиями, лишь исщербленный слегка знак влас-

ти и охранительства — улыбаются напрасно. Твердыня, ими охраняемая, простоит еще долго, будет рушиться незаметно, но девятого ноября 1863 года в десять часов утра начнется чтение приговора.

Однажды в письме к жене Крамской вспомнит детство: «Я помню живо то страшное время, когда, бывало, выходишь на экзамен — кровь в виски стучит, руки дрожат, язык не слушается, и то, что хорошо знаешь, точно не знаешь, а тут очки, строгие лица учителей... А в конце концов эти страдания вырабатывают характер. Помню, как, бывало, у меня кулачонки сжимались от самолюбия, и я твердо решался выдержать и не осрамиться».

РАФАЭЛЬ И КОЛЛЕЖСКИЙ АСЕССОР

> — Что, батенька, ты нарисовал? Какой это следок?!
>
> — Алексей Егорович, я не виноват, такой у натурщика...
>
> — У него такой! Вишь, расплывшийся, с кривыми пальцами и мозолями! Ты учился рисовать антики? Должен знать красоту и облагородить следок...
>
> *Из воспоминаний*
> *Л. М. Жемчужникова*

«Свободным художествам» — надпись на главном подъезде Академии. Парадная лестница, просторная, залитая холодной стеклянной прозрачностью, — петербургский проспект! — въезжай на экипаже шестернею. Парадный вестибюль — высота неоглядная, колонны поддерживают классических форм каменное небо. Галерея антиков — мертвенно-белые от ровного, в два ряда окон спокойно втекающего света, застывшие в прекрасных, навсегда точно найденных позах фигуры.

Антики — Лаокоон, Гера, Аполлон; голова Лаокоона, ухо Геры, нос Аполлона.

Пособия по рисованию, изобретенные французским художником Жюльеном: дельно, удобно, раз-два, раз-два, с повторением упражнений рука словно бы сама отрабатывает приемы — строевые занятия на бумажном плацу! Месяц-другой — рисуй, что хочешь: все гладко, п о х о ж е, все лишено самобытности оригинала, зато штрих, пунктир, мягкость, зато в н е ш н о с т ь! Ученик ведет изящный контур, в голову не приходит не по внешности — по с у щ е с т в у сравнить рисунок с натурой, а если осенит ненароком, «то, скажет он, натура, а это искусство, которое призвано облагородить и усовершенствовать, и сглаживать шероховатости и углы, и прочая и прочая» — Крамского злили пособия Жюльена. Что-что, рисунок он понимал. Понимал, что характером самих линий можно дать глазу чувствовать жизнь и движение, что можно ощутительно передать относительную силу света и тени, выразить штрихом характерные стороны видимого предмета. Но он понимал с горечью, что можно и по Жюльену — рука движется сама, как заведенная: раз-два, чисто и правильно, словно заученные парадные приемы — четкие помахивания, подергивания в воздухе — вышедшей из боевого употребления шпажонкой.

Мимо застывших антиков, мимо роскошных, до каждого вершка хранимых в памяти копий с нетленных, как скрижали, полотен-образцов движется степенно Петр Михайлович Шамшин, профессор 1-й степени и полный генерал, из глубин мундирного золотого шитья выпускает в учеников важные истины:

— Историческая тема не может быть, изволите видеть, заключена в раму, имеющую более высоты, чем ширины...

— Располагайте группы только пирамидально...

Профессора, даровитые и бездарные, генеральственные и семейственно-простые, все как один, как Шамшин, как

Басин, как Марков Алексей Тарасович, как Федор Антонович Бруни, ректор, все твердят заводной музыкальной машиной:

— Пуссена покопируйте, Рафаэля («и странно, Пуссена рекомендовали непременно прежде Рафаэля», — приметил Крамской)...

— Проведите сначала красивую кривую линию, а фигуры располагайте по этой кривой...

— Главную фигуру не ставьте профилем!..

— Не ставьте фигуры задом!..

— Пятно прежде всего, изволите видеть, а в этом пятне воображайте себе фигуры...

— Пуссена, изволите видеть, покопиру́йте, Рафа́эля...

Простодушный Алексей Тарасович Марков советовал и вовсе без церемоний:

— Покопиру́йте Пуссена, Рафаэля, меня, что ли...

Что ж! Покопируем Рафаэля, Пуссена, да и наши, Басин, Марков, Бруни Федор Антонович, ректор, хотя в чинах, и на слова не щедры, а все чему-нибудь да научат...

На крутых — полукругом — ступенях ученики сидят плотно, «как сельди в бочонке» (сравнение тогдашнего журналиста), — колени поджаты к лицу, спины колесом, локти стиснуты, концы папок и рисунков покоятся на плечах сидящих впереди. В центре полукруга — гипс или натурщик: к передним слишком близко, от задних далеко. Профессор (по ногам) пробирается к ученику, все встают, пропуская, — листы с рисунками мнутся, ломаются...

Освещение прескверное, воздух удушлив, но в тесноте — не в обиде, и в духоте легче дышится, оттого что рядом, вдавившись в тебя острым плечом, сидит такой же нестриженый, с серым лицом, в поношеной, пропитанной запахом дурной пищи и бедных наемных комнат одежде — т о в а р и щ: «Оставалось товарищество — единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало

хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами», — напишет потом Крамской.

— Слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, — ворчит ректор Бруни.

Только ли о защите, о сбережении «высокого элемента» в живописи печется? Может быть, вот этот длинноволосый, небрежно одетый (старый вязаный шарф вокруг тощей шеи) — ишь, в парадном вестибюле растопырился со своею папкою, щурится, вымеряет что-то, держа перед собою в вытянутой руке карандашик, — может быть, вот этот «низменный элемент» среди подпирающих классический свод колонн раздражающе мозолит ректору глаз?..

А уже Федор ли Антонович Бруни не любит искусства, Федор Антонович, который с малолетства в живопись «душу положил»?.. Или гравер Федор Иванович Иордан, профессор (а после Бруни и ректор) — «имея уже 82 ½ года от рождения», он просит Всевышнего дать ему силы закончить новый труд «по любимому искусству гравирования на меди и стали»?.. Или профессор Марков Алексей Тарасович, учитель Крамского, — не он ли, перепоручая питомцу важную работу для храма Христа Спасителя, признается честно, что верит в питомца своего более, чем в себя («победителю-ученику от побежденного учителя»)?.. «Если бы вы знали, как некоторые наши старики профессора любят искусство. Например, тот же самый Иордан... А Марков? Боже мой, как они любили искусство! И если бы они знали, как я его люблю! Я так близок к ним в этом отношении... Но, разумеется, они меня скорее задушат, чем догадаются, что я истинный приверженец искусства с 63 года» — это ниспровергатель старого Крамской напишет еще более пылкому ниспровергателю — Стасову.

Ниспровергатель Крамской проводит грань между старым и новым, не на чувства поглядывая (любит — не любит!), — для него важно понимание (или ощущение) худож-

ником задач искусства: «Что такое художник? Часть нации, свободно и п о в л е ч е н и ю поставившая себе задачею удовлетворение эстетических потребностей своего народа».

Доброжелательный к питомцам, Алексей Тарасович Марков исполнил в молодости тему «Сократ перед кончиной беседует с учениками о бессмертии души». Крамской выбрал Маркова наставником, но простецкий Алексей Тарасович знал «высокое» из списка задаваемых тем и никогда не понимал бессмертия искусства, души искусства, в неизбежной смерти вчерашнего ради завтрашнего. Алексей Тарасович, усердный хлопотун, возникает в классах, машет руками — «Это не так... и это не так...», все ему давно известно, он набит Приамами, испрашивающими тело Гектора, христианскими мучениками в Колизее, Иосифами, братьями Иосифа, браками в Кане Галилейской, Олимпийскими играми; сам Карл Павлович, великий Брюллов, сказал о каком-то его эскизе: «Это все жевано и пережевано» — вот оно как обернулось бессмертие души, бессмертие искусства!..

Крамской вспоминает: «Я поступил в Академию в 1857 году... До вступления моего в Академию я начитался разных книжек по художеству: биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное, и вступил в Академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей... На первых же порах я встретил вместо общения и лекций, так сказать, об искусстве одни голые и сухие замечания, что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании...»

У юноши, пришедшего постигать искусство, теснятся в голове собственные идеи, пьянящие фантазии, сердце горячо постукивает (вот сейчас примусь за что-нибудь этакое!) — и тут оказывается, что идеи, фантазии лучше оставить при себе: «Сочинять следует, как «Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию» или он же «продаваемый братьями», словом, то же, что всегда и везде от сотворения мира задается».

«Мне уже в то время казалось, — вспоминает и одновременно определяет пожизненную точку зрения, отсчета Крамской, — что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по заказу сочинять когда угодно и что угодно».

Тут не в том дело — мысль или пирамидальное пятно, идея или кривая линия: тут не в этом выбор. Красивая кривая линия вдруг молнией в тебе проскочит, воспламенит накопленный материал, вызовет к жизни (поможет организовать на холсте) таящуюся в тебе, иногда не вполне осмысленную, прочувствованную идею. Может случиться, что и традиционный «Иосиф с братьями» всего лучше окажется для раскрытия этой идеи: на выставке 1863 года Николай Ге взорвал академическую тишь и сушь идеей, ожившей в исконном благопристойном сюжете «Тайной вечери» (и оживившей сюжет). Выбора нет, когда нет т в о е й идеи, потому что идея задана вместе с темой, с сюжетом, с кривой линией и пирамидальным пятном, потому что Иосиф и братья должны быть всего лишь Иосиф и братья, а к тому же красиво (и тоже известно как!) проведенная кривая — не более. Выбора нет, когда постигающему искусство как истолкование жизни, как силу развивающую доказывают, что идея есть уже сюжет, а сюжет есть почти заданная форма, когда пресловутая кривая линия оказывается заранее и сразу идеей, сюжетом и формой.

«Господствующие взгляды в Совете неизменно оставались на стороне антики и схоластики», — отмечает Крамской.

Но ведь не просто генералы, профессора там в Совете — художники! Как же они выбирают-то из всего самое привычное, безликое, гладкое?.. Что говорят за белыми тяжелыми дверями?..

К натурщику:

— Ну, Тарас, голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит?

— Да как? Сначала все так тихо по-иностранному разговаривают между собою, а потом заспорят и почнут уже по-русски...

«Сколько крови будет испорчено, сколько жизней искалечено без надобностей, прежде чем кому-либо удастся пробиться!» — Крамской до последнего дня с болью в сердце думает о молодых, о будущих, о завтрашнем дне русского искусства. «Пробиться!..»

Отчеты Академии художеств, раздел «Монаршие милости»: «В воздаяние отличного усердия и трудов, оказанных... всемилостивейше пожалован» орденом Владимира 3-й степени, чином действительного статского советника (полный генерал!), пенсионом, бриллиантовым перстнем, табакеркой с вензельным изображением имени его величества или — коротко и ясно — «подарком по чину».

Отчеты Академии, раздел «Занятия гг. профессоров и академиков»: «заказанный его величеством», «по повелению ее императорского величества», «по приглашению г-на управляющего императорским конным заводством», «для храма Христа Спасителя», «для Исаакиевского собора», «по заказу графа Кушелева-Безбородко»... — Поясной портрет его величества... Восемь поясных портретов его величества для министерства юстиции... Шестнадцать образов для церкви кирасирского полка в Гатчине... Восемнадцать портретов с жеребцов и кобыл Хреновского государственного завода и Чесменского рассадника... Для его величества портрет с натуры двух сенбернардских собак... Для гра-

фа Кушелева-Безбородко портрет государя-императора верхом и голову лошади в натуральную величину... Для домовой церкви княгини Воронцовой образ Спасителя и этюд девушки, желающей купаться и пробующей ногою свежесть воды... (и вдруг: «академик Капитон Турчанинов написал портреты с своих родителей» — почти кощунство, оторопь берет!)...

Высочайшие посещения мастерских... Когда Ге писал на золотую медаль «Саула у Аэндорской волшебницы», президент Академии художеств великая княгиня Мария Николаевна изволила заметить: «Для чего фигура бедуина?» Пришлось убрать бедуина. Покойный государь Николай Павлович просто приказывал: «Голову собаки повернуть в другую сторону»..

Вот тебе и кривая линия, пирамидальные группы, пятно, «изволите видеть»...

Профессор Виллевальде (тесный мундир, парадная выправка, как у парадных генералов на его парадных полотнах) дважды запечатлел счастливый миг посещения его мастерской высочайшим покровителем искусств государем-императором и наследником-цесаревичем. Академические генералы превращают «счастливые миги» в предмет живописи: «Профессор Виллевальде за окончание картины, изображающей торжественный въезд в Москву их императорских величеств, всемилостивейше пожалован орденом святого Станислава 2-й степени». Можно научиться со временем искренне писать выгодное как достойное.

Надпись на главном подъезде Академии торжественно возвещает — «Свободным художествам». Искусство не свободно, — всю жизнь твердит Крамской: «Всюду, во всем свете есть академия, звания, чины, кресты, пенсии и тому подобное». Российская императорская Академия художеств подчинена ведомству министерства двора.

Старинный пиит Княжнин писал в «Послании к российским питомцам свободных художеств»:

> «Не занимаяся вовек о ранге спором,
> Рафа́эл не бывал коллежским асессо́ром».

Юноши пылкие, исполненные больших надежд вступают в главный подъезд с надписью-обещанием «Свободным художествам». Каждый из них в мечтах своих завтрашний Рафаэль — не коллежский асессор.

Достоевский предупреждал, пророча: «...А опасен этот подавленный энтузиазм молодежи...»

«ЧЕМУ, ЧЕМУ СВИДЕТЕЛИ МЫ БЫЛИ!»

> Лучше не развиваться человеку, нежели развиваться без влияния мысли об общественных делах, без влияния чувств, побуждаемых участием в них.
>
> *Н. Г. Чернышевский*

Скучно, скучно в «уездном городе, где нет мостовых» — дни, «несмотря на всю их короткость, кажутся бесконечными, а вечера еще длиннее... Скучно!.. Скучно!..».

Крымская война грохнула по острогожским улицам дружным топотом («Тверже шаг!») пришедших в движение полков, рассыпалась веселым цоканьем кавалерии, заскрипела телегами обозов, заохала тяжелыми колесами орудийных лафетов. Незадолго перед войной Иван Крамской, начитавшись Гоголя («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), писал в дневнике, глядя на военных, вдруг заполонивших городок после летних лагерей-«кампаментов»: «Полковых пропасть, и женатых, и холостых, и со всеми возможными физиономиями, и юнкера, и подпрапорщики, и прапорщики, и чего тут только нет!..» Ме-

сяц спустя он сменил иронический стиль на приподнято-романтический: «Сейчас только проехали солдаты для соединения с целым полком, который постоянно квартирует в нашем городе, для выезда совершенно отсюда... Куда?.. этого твой друг не знает, да и нет надобности!» А надобность есть: судьбы решаются — страны, солдат, уездного юноши Ивана Крамского. Назавтра турецкое правительство объявило России войну; турецкие отряды напали на русские заставы, переправились через Дунай, заняли город Калафат.

Казачья конница дралась под Турно и Расту, преграждая неприятелю путь к столице Валахии — Бухаресту; на Черном море фрегат «Владимир», шедший под флагом адмирала Корнилова, принудил к сдаче турецкое судно «Перваз-Бахри»; Нахимов готовился к Синопу; во глубине России вековую тишину раздирали пронзительные вопли баб и удалые песни разадевшихся от чарки крутолобых рекрутов; предприимчивый харьковский фотограф Яков Петрович Данилевский появился в набитом драгунами Острогожске, поставил ателье против городского сада — господа военные любят портреты, особенно если завтра имеют отправиться на театр боевых действий (орлиный взор, парадный мундир в обтяжку, правая рука на эфесе шашки). В разгар Синопского сражения русские корабельные орудия выпускали до двухсот снарядов в минуту; на Кавказе, у села Баяндур, прижатые к оврагу русские части стояли до последнего под огнем турецкой артиллерии; из глубины России маршевым порядком шли войска бог весть куда — за Дунай, за хребты кавказские; надо же случиться, чтобы именно в Острогожске у фотографа Данилевского ретушер «запил, что ворота запер», а какая же фотография без ретуши — снять портрет не штука, его р а з д е л а т ь надобно. Настоящий ретушер должен владеть карандашами черными и цветными, красками акварельными, и особыми — на белке, и затертыми на лаке; настоящий ретушер должен всю «химию» фотографи-

ческую постигнуть; Яков Петрович мечется по городку без мостовых — где тут найдешь настоящего ретушера?.. Вспоминают про Ивана Крамского («Ваню»), способного к рисованию портретов; эх, была не была — не пропадать же заказам! «Не угодно ли, Иван Николаевич, попробовать?» («Иван Николаевич»!) — «Угодно, угодно!..»

С Яковом Петровичем Данилевским, «хозяином», Иван Николаевич характером не сошелся. Интереснее, что Крамской с хозяином во вкусах не сошелся: «Своих понятий в искусстве он вовсе почти не имеет, а следует, по большей части, суждению посторонних», — жаловался начинающий ретушер в письмах на «мастера»-фотографа. «Всего больше мучат меня портреты, которыми он восхищается и которых не признает хорошими ни один человек, хоть сколько-нибудь понимающий живопись; портреты его выходят препошлыми...»

Но харьковский предприимчивый фотограф Яков Петрович Данилевский поверил в «уличного мальчишку» Ивана Николаевича, помог ему научиться владеть и карандашом, и красками, и лаком, помог ему «вырваться» (слово Крамского) «из уездного города без мостовых» на широкий тракт, к тому же давал ему днесь хлеб насущный — платил «от каждого портрета, разделанного в красках, — 3 р. сер., в туши — 1 ½ р. сер. и, сверх того, он должен заплатить профессору за уроки, которые я нахожу нужным взять в рисовании». Не имевший понятий в искусстве, Яков Петрович три года возил молодого ретушера по «лучшим губерниям и уездным городам» — не простые три года: эхо севастопольских залпов раскатывалось по стране, сотрясало почву под ногами, встряхивало умы.

«С одной стороны, наше патриотическое чувство было страшно оскорблено унижением России; с другой, мы были убеждены, что только бедствие, и именно несчастная война, могло произвести спасительный переворот, остановить дальнейшее гниение», — писал историк С. М. Соловьев. Но па-

триотическое чувство было не только унижено несчастным итогом войны — оно было необыкновенно возбуждено зрелищем народного подвига. Севастополь не был напрасен. Величие народа, его готовность и способность в неимоверно тяжелых условиях творить подвиг как раз и внушали надежду на «спасительный переворот», рождали убежденность, что такой народ достоин лучшей участи и что он должен получить ее.

Юноша Крамской ездит с фотографией по губерниям и уездам: видит все новые тоскливо-шумные наборы — «вследствие потерь, понесенных войсками, для приведения армии в полный комплект»; видит толпы крестьян на дорогах — идут записываться в ополчение, слух есть, что ополченцам — воля. Повсюду собирают пожертвования в пользу воинов — деньгами, бельем, пирогами, чаем, водкой, бинтами и корпией. Но на базарах ропщут: пшеница, рожь, овес, сено — все вздорожало чуть не вдвое. В трактирах мужики с темными лицами, толкуя вполголоса, касаются друг друга потными лбами: «Воля, воля» — всюду один разговор.

Пройдет время — художник Иван Николаевич Крамской напишет изумляющие разнообразием типов, характеров портреты мужиков, замысел большого полотна из деревенской жизни будет занимать его воображение — вряд ли все это плод позднейших художнических поездок на этюды, вряд ли увиденные в молодости действительные картины жизни народа не оставили следа в его памяти.

Однажды, уже в зрелые годы, Крамской скажет, что для его творчества «достаточен Петербург или русская деревня». Выбери он деревню, творческий мир его, быть может, невиданно расширился бы и обогатился. Но он выберет Петербург. Ничего не поделаешь — н а т у р а: потребность быть в «центре», потребность не только сознательно участвовать в общем движении, но и направлять его. В Петербур-

ге, едва появившись там, найдет он «известный умственный уровень общества, полноту общественной и политической жизни, чрезвычайно развитой художественный нерв в обществе и потребность в удовлетворении этого нерва, товарищество и соперничество — словом, все то, что дает городу физиономию действительной столицы, а не промежуточного места». Найдет — и никогда не решится оставить. Порой будет, правда, томиться, сетовать, жалобно-смешные стишки сочинять: «И скучно, и грустно, и пушки стреляют: вода поднялася в Неве, и ветер тоскливо в трубе завывает, картины не пишутся в северной мгле» (из письма Крамского к Репину)... И все-таки Петербург...

Петербург!..

Крамского привели в столицу фотографические дела. В 1857 году известный петербургский фотограф Александровский «переманил» к себе талантливого ретушера. Искренний друг Крамского, фотограф и художник Тулинов с упоением рассказывает, как прославил ретушер нового хозяина: Александровский «получает дозволение снять фотографический портрет с покойного государя императора в Зимнем дворце. И. Н. Крамской отделывает тщательно этот портрет и производит фурор. Александровский делается фотографом его императорского величества государя императора, получает орла, и вся знать снимается у Александровского». Потом та же история повторяется с другим известным фотографом — Деньером, который «как человек практический приглашает И. Н. Крамского к себе на лучших условиях». В кругу столичных фотографов Крамского именуют «богом ретуши».

Впрочем, в фотографии по-своему жил «дух времени». «Фотография или гравюра?» — название статьи Стасова, в которой на вопрос, поставленный в заглавии, он отвечает: гравюра. Деньер «залучил» как-то знаменитого гравера Уткина в свою фотографию, снял его портрет — понравилось! Следом потянулись к Деньеру за портретами Бруни, Пиме-

нов, Марков, Шамшин — едва ли не все профессора Академии художеств. «Дух времени» — профессора могут пока позволить себе ие признавать слишком близкий к иатуре следок, центральную фигуру, взятую в профиль, или самобытно поставленную в композицин группу, ио «не признать» фотографию оии уже ие в силах.

Позже, в восьмидесятые годы, сожалея о том, что после Достоевского остался только одни живописный портрет (кисти Перова), Крамской отметит: «Недостаток этот, к счастью, совершенно случайно восполиен фотографией)». И хотя «фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает», по этой — «можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли». Тогда же, в восьмидесятые годы, Крамской напишет портрет Андрея Иваиовича Деньера. Словно откликаясь на спор между фотографией и живописью, портрет знаменитого фотографа заведомо «не фотографичен». Атрибуты явио не документальны, умышленно «художественны» — широкополая шляпа, накидка. Необычный, пластически выраженный, близкий к профилю поворот головы. Глубокие тени и резкие световые пятна (то, что «бог ретуши» убирал, смягчал когда-то). Колорит: темио-красиая иакидка, черная шляпа, белый мазок воротника, словио искра просверкнувшая, — живопись!

«Живопись! Я готов это слово повторять до изнеможения, оио иа меня имеет сильное влияние; это слово — моя электрическая искра, при произнесении его я весь превращаюсь в какое-то внутреннее трясение. В разговоре о ней я воспламеняюсь до последней степени. Оиа исключительно занимает в это время все мое внутреннее существо, все мои умственные способности, одним словом, всего меня», — записал он еще в юношеском дневнике.

Крамской в Петербург по фотографическим делам приехал, но приехал ои ие ретушером в душе, и титул «бога ре-

туши» не больно-то для него лестен: с мечтой о живописи приехал Крамской в столицу. Каждый вечер, гуляя по набережной, брел он, наверно, сам того не замечая, к заветному дому с заветной надписью «Свободным художествам» над входом, долго стоял в задумчивости, потом поворачивал медленно обратно: недалеко от Академии, на 1-й линии, он снимал две уютные комнатки в доме г-жи Соколовой.

Художник Литовченко, в ту пору (в 1857 году) еще ученик Академии (Крамской познакомился с ним во время своих ретушерских скитаний — в Орле), притащил в дом на 1-й линии голову Лаокоона: для поступления надо было подать рисунок с гипса. Приятели удивлялись, глядя, как «бойко» лепится Лаокоон под карандашом Крамского. Но через руки Крамского-ретушера прошли уже тысячи портретов; лицо, голову он чувствовал, что называется, «на ощупь», а он ведь и от природы хороший рисовальщик — ко всему, что он знал до Академии, пришел самоучкою. (Даже недоброжелательный Мясоедов, вспоминая, как начинал Крамской, признает: «В искусстве Крамской, настойчивый и трудолюбивый, работает как вол; он упорно изучает голову, как до него у нас никто не изучал ее, и достигает значительных результатов, в чем и заключалась его сила».)

Поступить в Академию помогли Крамскому природное дарование, жизненный опыт, трудолюбие и настойчивость, Литовченко и другие приятели, которых завел он среди учеников академических классов, больше всего, наверно, помогло Крамскому его время.

«Россия точно проснулась от летаргического сна», — пишет Шелгунов, шестидесятник. «Старое уж не могло больше повториться... В каждом и во всех пробуждается критическая мысль и каждый и все начинают думать». Трудно думать — и молчать (особенно после того как тридцать лет молчали, — думая, и не думая, и стараясь не думать): все заговорили, у каждого нашлось ч т о сказать, все

стало предметом осмыслеиия н обсуждеиия. В поднявшемся общественном движении расправнл плечн разночинец; вдруг оказалось, что семинарист-попович, чиновннк низшего класса, мещанский сын или ретушер нз фотографни думают н говорят хорошо, нужно, современно, а к тому же хорошо, нужно, современно действуют, н приходнтся прнслушнваться к ннм н счнтаться с ними. Попович приехал в столицу откуда-ннбудь из Саратова или Нижнего, чиновник из Тульской губернин, ретушер из Воронежской. В науку, в искусство, в печать — повсюду, куда проннкают, «новые люди» привносят свою бывалость, свой взгляд на жизнь, сызмала накопленный обильный запас впечатлений.

«Мнения н симпатии провинциалов, — увлеченно напишет однажды Крамской, — решительно здоровее н даже прогрессивнее столичных во всем, что касается главных сторон иародной жизни... Да н кто же двигает дело? Столицы? Ошибаетесь — провинциалы, попавшие в столицу, потому что они хорошо знают ту жизнь, на которую надо действовать, оии иосят в себе созидательиые требования, что и как должно быть сделано. И только такие реальные люди, как провннциалы, н могут что-ннбудь сделать путное».

В Петербурге их ждут ндеалы, которым они принимаются служить самоотверженно, к которым безудержно стремятся, здесь нх ждут кумиры, убеждению воздвигающие для ннх ндеалы.

«Самые влиятельиые, близкие по душе были Герцен н Белинский», — рассказывает о кумирах академической молодежи Нниколай Нниколаевич Ге; Крамской приехал в Петербург в те самые дни или недели, когда Ге, окончив Академию, собирался за границу, но время уже новое, точнее — Смена Временн: первого нюля 1857 года вышел первый номер («первый лист») «Колокола», и это событие по-своему нзменило характер д е я т е л ь н о с т н Герцена; произошел перелом в редакции «Современника» — политическое на-

правление определяют теперь Чернышевский и Добролюбов; сдвинулась с мертвой точки подготовка проектов «об устройстве и улучшении быта помещичьих крестьян», а, в конечном счете, отношение к крестьянской реформе четко намечало позиции, проводило границы между лагерями. В конце пятидесятых годов в стране, в Петербурге сложилась обстановка, благоприятная не только для раздумий, для обсуждения и споров, но и для деятельности. После смерти Писарева Крамской нарисовал его портрет, рисунок гравирован на стали и разошелся в оттисках; на оттисках под портретом крылатое — «Слова и иллюзии гибнут, факты остаются. Д. Писарев». К политической деятельности в определенном направлении, к участию в определенных событиях («исторические факты») звали молодежь кумиры — Чернышевский, Добролюбов, Писарев.

«Такие господа, как Чернышевский, Бов (то есть Добролюбов. — *В. П.*) и прочие», «считая себя руководителями общественного мнения... как будто захотели бросить перчатку правительству, вызвать его на бой», — свидетельствует современник. «Молодежь по преимуществу верует в Чернышевского», — признает другой.

Но и Чернышевский верует в молодежь — в горячих, веселых, ясноглазых усачей и бородачей, и в юнцов, вовсе безусых, со щеками, не знавшими бритвы; он верует в высокое значение «небывалого движения молодежи»: в ответ на притеснения властей студенты поднялись осенью 1861 года. Сохранилась фотография — неретушированная, конечно: группа юношей, на всех одинаковые арестантские халаты — участники студенческих волнений в Кронштадтской крепости. Хорошо, что фотография неретуширована: иначе с их лиц могло исчезнуть выражение «твердой и совершенно основательной уверенности, что чем дальше, тем лучше будет», как напишет скоро Чернышевский о героях своего романа.* Иначе не была бы так явственна рядом с уверенностью «новых

людей» в арестантской одежде обреченная нелепость «старых» — крепостных начальников и конвойных, стоящих сбоку, — их самодовольных лиц, напряженных поз, затянутых шинелей, касок с глупыми шишаками...

К этому времени относится черновой автограф статьи, переписанной (возможно, написанной) Крамским, — «Художники и студенты»: «Войти в эту жизнь, слиться, сжиться с русскими вопросами, заинтересоваться судьбой нашего общества — вот что необходимо каждому художнику».

Герцен в «Колоколе» зовет юношей: «В народ! к народу!.. Вы начинаете новую эпоху, вы поняли, что время шептанья, дальних намеков, запрещенных книг проходит. Вы тайно еще печатаете дома, но явно протестуете».

Запомним слово Герцена про явный протест: оно к девятому ноября 1863 года, к лучшему дню Крамского, прямое отношение имеет. До этого дня уже рукой подать, но время насыщено событиями, до предела заполнено ими: все, что происходит в России, готовит и приближает этот день — лучший день в жизни Крамского, поворотный день в жизни русского искусства.

Крестьянская реформа: манифест, афиши на перекрестках, розги целыми возами и рота солдат в каждом съезжем доме, полки, приведенные в боевую готовность, усиленные караулы Зимнего, разговоры: «Был за обедней, читали какую-то афишу, да я не расслышал; сказывают, что волю-то еще надо ждать, а теперь только так...» Крестьянские бунты: «Воля! Воля! Земля вся наша!», окровавленные сермяги в расстрелянных мятежных деревнях, воинские команды в барских имениях, как в осажденных крепостях. Польское восстание: лагери инсургентов в лесах, сельские кузницы — в багровом свете раскаленных угольев куют косы для повстанцев, белые конфедератки и белые полушубки командиров, женщины в трауре на городских улицах, серый пепел сожженных деревень, красное виццо

из панских подвалов, черные на полнеба виселицы, воздвигнутые Муравьевым-вешателем («в уважение известной любви, ободрения и покровительства художеств» генерал-губернатор Северо-Западного края М. Н. Муравьев избран в почетные члены Академии). «Прокламационное время»: воззвания Чернышевского и его друзей, сизые брусочки типографских литер, плотно набитые текстом листки «Великорусса» и «Молодой России», неумолчный «Колокол», строжайше запрещенный и всюду равно читаемый — в сверкающих покоях Зимнего дворца и сумрачном, шинельного цвета, тупиковом коридоре провинциальной гимназии, книжный магазин Серно-Соловьевича на Невском, воскресная школа на углу Садовой и Инженерной («Прачки и швеи взялись за науки!.. Просят лекций по истории? Однако! Будет с них и закона Божьего!»). Меры, предпринимаемые с целью «успокоить волнение умов»: закрытие воскресных школ и народных читален; арест поэта Михайлова, автора стихов и прокламаций, приговор в каторгу (свидетельство современника: «Каждый точно чувствовал в Михайлове частичку себя, и процесс его стал личным делом всякого»); арест Писарева (четыре года спустя Крамской встретится с ним «по выходе его из крепости»); арест Чернышевского — «Что делать?», роман, из-под каменных толщ Алексеевского равелина прорвавшийся на страницы «Современника» (свидетельство Репина: «Книгой «Что делать?» зачитывались не только по затрепанным экземплярам, но и по спискам, которые сохранялись вместе с писанной запрещенной литературой и недозволенными карточками «политических»). Науки: манящие новизной взгляда на человека, на религию, на мир Божий брошюрки Фейербаха, Молешотта, Бюхнера, «Рефлексы головного мозга» Сеченова, бурное распространение дарвинизма.

Лев Толстой скажет о Крамском: «Чистейший тип петербургского новейшего направления...»

И сам Крамской напишет, подводя итоги: «...Да кто же из русских человеков может так не думать после Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова, Перова...»

ПОХОРОНЫ БРЮЛЛОВА

А время гонит лошадей.
А. С. Пушкин

Тяжко больной Брюллов мучился мрачным предчувствием смерти. В тревожные часы озарения являлся ему замысел громадного полотна «Всесокрушающее время»: Время — старик с косой в руке — сталкивает в реку забвения тех, кому поклонялось человечество. Гомер и Данте, Копернник и Ньютон, Наполеон н Александр Македонский, Магомет и Лютер —

«А завтра: где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетелн,
И весь, как сон, прошел твой век».

Весиой 1852 года из теплой Италии докатилась до Петербурга весть, что Карл Павлович Брюллов умирает. Безмятежное небо, голубое в вышине, над головой, и нежно палевое вдали, у горизонта, где тает в легкой дымке лишь намеченная плавной извилистой линией цепочка далеких гор, как бы тронутые пепельной сединой скрученные жгуты оливковых стволов, ползущая по серому, грубо обтесанному камню стен н четырехугольным столбам террас цепкая, пронизанная солиечным светом зелень виноградных лоз — это небо, это солице, эта зелень долгие годы согревали н веселили его, ласкали глаз, горячили кровь, наполняли теплом его краски; теперь, когда в минуты внезапно наступающей сла-

бости Брюллов лежит, обливаясь потом, в пятнистой тени и непрозрачные лучи солнца, раздвигая резные ажурные листья, тяжело давят его лицо и грудь, он мечтает с неожиданной страстью об оглушающей прямизне петербургских проспектов и набережных, о снежной крупке, которую ветер гонит со свистом вдоль скованной Невы, о легких санках с бурой мохнатой полостью, о заиндевевших, словно бы чуть тронутых сиреневым сфинксах из знойных Фив, привыкших к холодному небу российской столицы. Но делать нечего: он рисует римское кладбище Монте-Тестаччо, где завещал похоронить себя, рисует богиню ночи Диану, которая, заслоняя дневной свет, целует солнечного Аполлона.

Он думает о том, каково умирать гению; мысль о признательном человечестве, им осчастливленном, не успокаивает: скорбная дума о всеразрушающем времени, о неизбежном забвении гнетет еще больше, утешение — «я сделал все, что мог» — не приходит; наоборот, томит чувство неисполненного долга — сколько еще надо сделать, чтобы выполнить свое предназначение. Но вдруг отпустило — и он снова весел, взбалмошен, подвижен, очаровательно непричесан: он уже увлеченно рисует римского пастуха с его любезной и какие-то картинки совершенно нескромного содержания, он рисует беспечных лаццарони, их озорные забавы, их неомраченный думами отдых. Счастливы лаццарони, нищие, свободные от всего! Повалиться бы эдак на спину, не слишком пристойно раскинув ноги, вольно разбросать руки, солнечные лучи растекаются в зажмуренных глазах кругами красной киновари и малахитовой зелени, с выцветшего неба льются потоки беззаботной лени — покой, и воля, и вечность впереди...

Находившийся в ту пору за границей молодой русский критик Стасов услыхал, что дни Брюллова сочтены, и тотчас бросился к нему — взглянуть, поклониться, благословение получить, хотя б последнее слово поймать великого, непре-

взойденного; но по дороге Стасов сам тяжело заболел, а когда поправился, нашел уже свежий холмик на Монте-Тестаччо: Carolus Brulloff pictor, qui Petropoli im imperio Russiarum natus anno MDCCXCIX decessit anno MDCCCLII. Стасов тут же подробно расспросил свидетелей о кончине Брюллова, осмотрел, благоговея, последние его творения и почтил бесчисленных русских поклонников великого и непревзойденного восторженой статьей «Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения». «Картина, которую Брюллов хотел сделать последним и полнейшим художественным своим произведением, была названа им «Разрушающее время»... Если бы эта картина была исполнена, она была бы самою великою картиною Брюллова и самою великою картиною нашего века», — Стасов упоенно перечисляет подробности эскиза, в центре которого Старик-Время: «Все столкнул он с пьедесталов и со страниц жизни». Наверно, восторги Стасова не столько от наивной и громоздкой символики несостоявшегося полотна, сколько от прочитанного в нем предчувствия неизбежных и желанных перемен.

Однажды в Петербурге Брюллов сказал, разглядывая работы Федотова: «Я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали». «Великий Карл», единственный и неповторимый — в величии его и превосходстве над всеми никто не мог тогда усомниться, — сказал «Вы меня обогнали» отставному офицерику, который, словно из строя вышел, «выломился» из общего направления русского искусства. Избалованный поклонением златокудрый «бог Аполлон», ненасытный в труде и удовольствиях жизни, роскошная мастерская, куда мечтали проникнуть сильные мира сего, квартира с красными стенами и мебелью, обитой красным сафьяном, — и неприметный с виду человек, рано облысевший, обитающий в двух комнатках с чуланчиком на окраине, его до самого воротника застегнутый сюртучок, его одинокие прогулки на взморье, шутливые разговоры с Евами из Га-

лерной гавани, чаек в душном, гомонящем трактире (граненые стаканы, блюдца с круто и высоко загнутыми краями, пожелтевший снизу фарфоровый чайник с розой на круглом боку). «Осада Пскова», плафон Исаакия, «Распятие»: художники стояли ошеломленно перед творениями Брюллова, написанными с непостижимой скоростью и столь же непостижимым мастерством («Ты кистью Бога хвалишь, Карл Павлович!» — сказал ему старик Егоров), — и «Вы меня обогнали», произнесенное божественным Карлом Павловичем при созерцании всех этих федотовских барынь, кухарок, купцов и купеческих дочек, искателей приданого, чиновников с рваными сапогами, скучающих офицеров.

И все-таки Брюллов «обогнал» Федотова: на пять месяцев раньше умер. Четверть века спустя Крамской запишет, размышляя *о высоком* в искусстве: «Никто никогда не может сказать, какого рода это высокое будет. «Ад» Данте несомненно высокое в поэзии, но ведь и «Мертвые души» Гоголя не низкое... Несмотря на отсутствие высокого искусства, в смысле итальянцев, голландские художники никогда не будут забыты народами».

«Вы меня обогнали», — сказал Брюллов, когда многие, все почти, убеждены были, что он достиг вершины, предела; он чувствовал движение времени, когда многим, всем почти казалось, что в его созданиях «движение времени» для живописи остановилось, ибо она достигла наивысшего развития. Пушкин очень точно уловил в «Последнем дне Помпеи» идею непрерывного движения, обновления мира и, как всегда, в немногих словах раскрыл все:

«Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают!..»

Брюллов мог не писать грандиозной аллегории, которая показалась ослепленному восторгом Стасову «самою великою

картиною нашего века». О «всеразрушающем времени» он по-настоящему образно сказал в «Последнем дне Помпеи» и в сердечном напутствии собрату своему Павлу Федотову.

Стасов не поспел к похоронам Брюллова, когда толпа художников на руках несла наспех сколоченный гроб в Монте-Тестаччо; он «похоронил» Брюллова девять лет спустя на страницах журнала «Русский вестник». Подобно бородатому Старику-Времени на эскизе «самой великой картины», Стасов низверг в Лету кумира русского искусства. «Великий Карл» оказался «ничтожной личностью»: «ложь выражения», «неправда подробностей», «вредное влияние на молодое поколение», «школа эффектистов и мелодраматиков...» «Но влияние Брюллова было непродолжительно... никто не перенял его манеры обманывать шаткий и неверный вкус публики причудливостью содержания, соединенного с ловкостью и блеском исполнения...» — всесокрушающее время!

Два описания внешности Брюллова:

«Он был невелик ростом, или, вернее сказать, почти мал, плечист, кисти рук необыкновенно малы... Описать верно его поэтическую голову, его прекрасное лицо гораздо труднее: все черты были необыкновенно тонки и правильны; а профиль мог напомнить только голову Аполлона... Волосы белокурые, курчавые, красивыми кольцами окружали лицо. Лоб высокий, открытый... Глаза и брови придавали всей физиономии необыкновенное выражение. Невозможно поверить, чтобы голубые глаза могли владеть таким быстрым и глубоким взглядом...»

и —

«Наружность его не имела, однако же, ничего внушительного: он был маленького роста, толстый, с выдающимся животом, на коротеньких ножках; серые глазки его, окруженные припухшими красными веками, смотрели насмешливо; лоб его совершенно прямой, отвесный украшался белоку-

рымн кудрями; он постоянно носил серую коротенькую жакетку, придававшую его круглой маленькой фнгуре довольио комнческнй внд».

Опнсания, правда, прииадлежат двум разным людям.

Всеразрушающее время — за девять лет нскусство Брюллова нз совершенства «превратилось» в «ловкую ложь», велнкий был ииввергнут до «иичтожества», даже «Аполлои с античной камеи» преобразился в смешного «кургузого человека».

Но это те самые девять лет, когда, по объяснению Стасова, «все, что было снл, жизнн, мыслн, ощущения, понятия, чувства, ожнвилось н двннулось», — «Земля волнуется»...

Похожий на микеланджеловского Моисея старнк с косой в руке — сочинеииая Брюлловым аллегория Времени — устарел безнадежно. Новое время стояло иа дворе, н по нему новые людн сверяли часы н мысли.

Безбородый худощавый человек в учительскнх очках — Чернышевскнй Николай Гаврнловнч — нешумливо подиимался на кафедру, раздражая противников спокойной убежденностью (они говорнли: «самоуверенностью»); его мысли, зажнгательные от предельной ясности, оттого, что высказаны без классического пафоса, просто н деловито, — раскалеииые угли, брошенные в сухую солому.

В том же 1861 году, когда Стасов двинулся «на штурм» Брюллова, Чернышевскнй писал «о большой разностн ынешних времен от недавней поры»: иастало время уразуметь, что для улучшения положения народа нужно «его собствеииое желанне нзменнть свою судьбу».

Уразумение этой истины живопнсцами открывает путь от благонамеренных невнnностей «недавней поры» к нелицепрнятному художеству «нынешних времеи» — в коиечиом счете, путь к «Сельскому крестному ходу на Пасхе» Перова и к «Крестному ходу в Курской губернин» Репина, к «Утру стрелецкой казни» Сурикова н жанрам Владимира Маковского.

«Нынешние времена...» — Давно ли господа генералы, академические профессора ниц падали перед полотнами Брюллова, каждый мазок его ловили взглядом и тащили к себе в мастерскую, со всякой шуточкой его мчались друг к другу: «Карл Павлович сказал...» — «Нет уж, позвольте я...» А теперь и они, только что не в голос, — не надо Брюллова!.. Давно ли Брюллов просил: «Не обезьяньте меня!» — «обезьянили»! Перенимали с холодным, осмысленным восторгом подражателей: глазами и рукой, без чувства и мысли, как рисовали антики — пресловутые антики, — холодные, слишком верные гипсовые слепки с живого, теплого мрамора античности. Обезьянили!.. А теперь Флавицкому отказывали в звании — на Брюллова-де похож! Думали, прилаживаясь к «нынешним временам», удержать в руках искусство, как империю перед нашествием варваров. Но времена-то были уже н ы н е ш н и е. Сами того не замечая (Крамской точно подметил «недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства»), не осознавая перемен, вершители судеб открыли двери академических выставок не только «гаданиям» и «обручениям», но и «Проповеди в сельской церкви» Перова, «Привалу арестантов» Якоби, «Пьяному отцу семейства» Корзухина, «Сватовству чиновника» Петрова. Издавна застряла в понятиях привычная графа «Живопись народных сцен», но с движением времени изменялись и «народные сцены» и «живопись».

Чернышевский утверждал в своей диссертации:

«Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова... Искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни... Часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни».

Стасов низвергал в реку забвения Брюллова, но в Лету канул не Карл Павлович Брюллов, а «брюллов» (со строч-

ной буквы, нарицательный). Карл Павлович Брюллов навсегда остается в русском искусстве, хотя «всеразрушающее Время» еще многажды станет отвергать прежние оценки и предлагать иные...

В искусство пришли новые люди — воспроизводить жизнь, объяснять жизнь, выносить приговор.

«ВАХЛАК В СИЛЕ»

Они почти все из уездных училищ, а живут, работают и чина не имеют.

П. П. Чистяков

«Когда же Крамской получил малую серебряную медаль за рисунок, то вместо того, чтобы, как в старое брюлловское время, «обмыть новую медаль» в «Золотом якоре» (трактир позади Академии), Иван Николаевич пригласил некоторых товарищей к себе на вечеринку в новую квартиру. С этой вечеринки начинается новая жизнь как для Ивана Николаевича, так и для многих из его товарищей. Собирались почти каждый день, после вечерних классов в Академии, к Ивану Николаевичу. Он установил как бы программу. Один из товарищей обязан был, по очереди, читать что-либо из лучших произведений тогдашней литературы; другие занимались оканчиванием заданных в Академии работ; ...третьи — работали для добывания средств, иные готовили эскизы и проч.».

Из приведенного свидетельства Тулинова (человека в новую квартиру «вхожего») можно многое для понимания Крамского и «времени Крамского» раздобыть; здесь в каждом словце обнаруживаются н а ч а л а (контур, подмалевок) и личности Крамского и лица «времени Крамского».

«Новая квартира» (флигелек во дворе дома на 8-й линии) — «новая жизнь»: «жизнь труженическая, полная ог-

ня, энергии, силы, молодости и воли; она тратилась не на вакханалии в «Золотом якоре» и других ресторанах, а на сознательную, глубоко обдуманную, только что начинающуюся, может быть, в то время работу» (объясняет Тулинов несколькими строками ниже).

В противопоставлении — перебор, в нем (непреднамеренно, скорей всего) выказал себя полемический дух времени. «Вакханалии» — и жизнь созидательная, труженическая (словно «в брюлловские времена» не думали, не трудились!), а «в подтексте» («лицо времени»): «артисты» — и «работники», «вдохновение» — и созидательный упорный труд.

«Прежде говорили о вдохновении поэта, прежде поэта считали любимцем богов и интимным собеседником муз... Об этом нашему брату позволялось узнавать только по неясным рассказам художников, которые, «как боги, входят в Зевесовы чертоги»... Теперь все переменилось; наш брат вахлак большую силу забрал, и обо всем рассуждать берется; и вдохновения не признает, и в Зевесовы чертоги не желает забираться... Все это наш брат отрицает с свойственной ему грубостью чувств и дерзостью выражений; это, говорит, все цветы фантазии, а вы нам вот что скажите: какова у поэта сила ума?» — в задорном выпаде Писарева тоже по-своему открываются н а ч а л а (контур, подмалевок) личности Крамского и лица «его времени». «Поживите, да подумайте, да поработайте, и узнаете, что то, что зовут обыкновенно талантом, есть только фейерверк, а не светильник», — это скажет уже сам Крамской.

Собирались вокруг Крамского забравшие силу «вахлаки», «толпа малограмотная, бедная, но все-таки даровитая», по собственному его определению. «Они не умели говорить, не умели держаться, не были настолько образованны, чтобы не краснеть за их общество», но встречались они не в «Золотом якоре» и не во дворце вельможного мецената, они собирались у своего же товарища, бывшего ретушера из остро-

гожского уезда — собирались, рисовали, читали, конечно, беседовали, обсуждали «злобы дня», спорили. В обсуждении, в споре, в том, что принимали, поправляли или отвергали мысль товарища, в том, как принимали, поправляли или отвергали его рисунок, эскиз, — для них главная «наука», «школа». Мысль о потребности объединения также без труда улавливается из слов Тулинова, когда он противопоставляет сегодняшнего «работника» вчерашнему «артисту»: «артист» старого брюлловского времени творил-де в уединении, а после встречался с друзьями и поклонниками для совместного веселья и плотских радостей, «работник» же нынешних времен собирается с товарищами, чтобы совместно трудиться, думать, осознавать происходящее, чтобы совместно, товариществом, начать «новую жизнь».

А новая жизнь уже началась: она в самой возможности, осуществимости их сборищ, их т о в а р и щ е с т в а — в том, что на 8-й линии, вокруг медного самоварчика, начищенного до сияния квасной гущей, встречаются и спорят о таких «злобах дня», за которые бы прежде в солдаты, в ссылку, сын крепостных с Урала и мещанский сын из Кременчугского уезда, острогожский ретушер, саратовский портной, коллежский регистратор, окончивший «полный курс» в училище для детей канцелярских служащих; она в чтении «Современника» и «Эстетических отношений искусства к действительности», «Что делать?» и статей Писарева, «Рефлексов головного мозга» и трудов Дарвина; она в том, что крестьянский сын, коллежский регистратор, ретушер готовятся бросить вызов императорской Академии художеств.

Крамской говорил:

— Близко время, когда предлагать сюжеты историческим живописцам будет так же смешно, как задавать программу пейзажистам. А ведь задавали прежде: изобразить озеро, на первом плане стадо коров, вдали группа деревьев и облака, освещенные заходящим солнцем... Но предо-

ставьте каждому выбрать сюжет для картииы — перед вами сейчас скажется весь человек: что он знает, как думает, к чему лежат его симпатин н, наконец, чего можно ждать от него в будущем.

В этих словах самая что ни на есть «злоба дня»: речь идет не только о том, как проводить конкурсы в Академин художеств, меньше всего о конкурсах, — речь о том, что если разрешнть каждому выбрать сюжет для картины, многие ли станут писать пресловутых Иосифов, навязший в зубах Брак в Кане Галилейской, бесконечные Олимпийские игры.

Крамской говорил:

— В нскусстве и старые и молодые — всегда ученики. Старость и молодость зависят от того, насколько человек соответствует двнжению времени и развитию искусства.

Для «старых» лишь историческая тема (отвлеченно понятая) и религиозная (понятая еще отвлеченнее) «образуют великих живописцев н великие школы»; «молодые» полны решимости поставить искусство иа службу сегодняшним потребиостям своего народа. Не желая ни принять, ни даже осознать новые идеалы в искусстве, «старики» объявляют, что искусство «молодых» вообще отказывается от идеалов, ибо «грубый материализм хочет завладеть нскусством, как и нравственным порядком вещей». «Старикн», насмешничая, передергивая, сопоставляют «нынешние» художества и «нынешнюю» литературу: не собираются ли и наши словесники ради удовлетворения сегодняшней потребности с презрением отвернуться от Гомера, Данта, Шекспира и учиться писать по «Губернским очеркам» г-на Щедрина? «Молодые» — заядлые читатели Щедрина, — по собственным их словам, поступившие в Академию «от сохи», хотят свободы от «старнковских» образцов, хотят свободы художнической мысли н художнического ее выраження: «В картнне идея важна, а не искусная группировка или ловкое освещение».

«Пошлость», «грязь», «безобразие» — приветствуют «старики» новое искусство. Но когда «молодые» говорят пренебрежительно про «мастерский» колорит или «ловкое» освещение, то ведь и это — эпитеты «сегодняшние», оценки своего времени...

Старики-профессора высокомерно или простецки, с важностью или как бы заискивающе пробираются сквозь толпу заполнивших академические классы уездных «художничков», заглядывают через плечо в папки с рисунками, прислушиваются к разговорам — и кто сердито, кто ворчливо, кто беззлобно, даже с тайной завистью какой-то: «Вот в наше время...»

...Шебуев и Уткин приняты в Академию пяти лет, Егоров и Кипренский — шести, Сильвестр Щедрин — девяти, Бруни и Брюллов — десяти.

Профессор Иордан, гравер (в Академию художеств был отдан на девятом году), вспоминал: «День наш начинался с пяти часов утра... В шесть часов шли на молитву, где сначала пели «Царю небесный», затем читалась утренняя молитва, вновь пели какую-либо из молитв и затем читалась одна глава из Евангелия...» Чуть что — посылали за розгами и «согревали задницу»: «бывало высекут, сам не знаешь за что». Превыше всего ценилось «доброе поведение». По какому-то правилу, чтобы вкуса не испортили, ученикам «не позволялось видеть мужиков». Иордан вспоминал про 14 декабря 1825 года: на Сенатской площади кричали «Да здравствует конституция!» — «Этому слову нас никогда не учили и не толковали, я спросил у одного, что значит конституция. Он преспокойно отвечает, что это жена великого князя Константина Павловича» (Иордану в год восстания двадцать пять минуло).

В «нынешние времена» являются в Академию двадцатилетние «вахлаки»; «от сохи» — к Лаокоонам и Аполлонам (один сердобольный критик предлагал даже «помогать неве-

жественным беднякам, вывешивая в классе сведения о рисуемом предмете»), но мужиков новые ученики видали с детства и, что такое конституция, знают.

Крамской всю жизнь будет сетовать: «Мне не дано обстоятельствами знание — лучшее, чем человек может обладать в жизни. Я всегда, с ранней юности, с завистью взирал на людей науки», «я смотрел с величайшим благоговением на всякого, побывавшего в университете»; и — о научном описании, только что прочитанном: «Перед вещами подобного рода я просто нахожусь с разинутым ртом, главным образом вследствие невежества...»

Но в письмах Крамского встречаем имена Гегеля и Лессинга, Шопенгауэра и Прудона, Байрона, Гейне, Гомера, Шекспира, Диккенса. Он был равноправным собеседником Толстого и Стасова, Менделеева и Петрушевского. Репин вспоминает: «Однажды он так живо, увлекательно и образно рассказал мне теорию Дарвина о происхождении видов, что потом, впоследствии, когда я читал оригинал, он мне показался менее увлекателен, чем живой рассказ Крамского».

Крамской говорил юноше Репину:

— Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех его проявлениях, а для этого вы должны быть самым образованным человеком... Не в том еще дело, чтобы написать ту или другую сцену из истории или из действительной жизни. Она будет простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освещена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни, в какой бы форме это ни проявилось. Почитайте-ка Гёте, Шиллера, Шекспира, Сервантеса, Гоголя. Их искусство неразрывно связано с глубочайшими идеями человечества.

В этом «хотите служить обществу» — самое главное. Художник не сам по себе, и образованность его не самоцель, а необходимое условие наиболее полного служения общест-

ву. «Новая жизнь», начатая многими художниками на вечеринках у Крамского (вокруг него), не просто в беседах, спорах, чтении вслух, в совместной, артельной, работе; а в том, что на этих вечеринках они начинали жизнь в искусстве как жизнь общественную. Конечно, и в «старые брюлловские времена» творения искусства были связаны «с глубочайшими идеями человечества», но художники «времени Крамского» осознали необходимость этой связи.

ПОХОРОНЫ ИВАНОВА

> Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много, и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец.
>
> *А. А. Иванов*

На Дворцовой площади ветер закручивает столбом сорную пыль, гонит ее по широкому каменному простору. Художник Иванов, придерживая двумя пальцами шляпу, озабоченно перебегает площадь. Он смотрит под ноги, то ли думая о своем, то ли пряча от ветра и пыли усталые, воспаленные глаза; когда он поднимает их, ему кажется, будто он бежит на месте — до противоположной стороны площади остается все так же далеко. Он торопится: надо поспеть в Зимний, в Эрмитаж, потом — на пароходе в Петергоф или, может быть, по суше — в Царское Село. Он совершенно растерян, оттого что вот уже несколько недель надо беспрерывно торопиться, хлопотать, разговаривать со многими и разными людьми, а он за долгие годы уединения отвык торопиться, не умеет хлопотать и вовсе не красноре-

чив — не произносит хотя лишних, но для успешных хлопот нужных слов и, наоборот, вдруг изрекает какие-то неожиданные вещи, не всем и не сразу понятные и потому раздражающие.

Александр Андреевич Иванов хлопочет об «устройстве» своей картины «Явление Мессии», которую в конце мая 1858 года привез наконец из Италии в Петербург. Когда-то картину нетерпеливо ждали, но шли годы, конца работе не было видно — художник то на долгие месяцы запирался от всех в своей студии и с жадной энергией старых мастеров исписывал холсты, то запирал студию вместе с картиной, этюдами, набросками; краска засыхала на кистях, и кисти намертво, словно навсегда, присыхали к палитре, к полу — там, где были вдруг оставлены, брошены: Иванов неделями одиноко бродил по окрестностям Рима, ездил верхом во Фраскати, часами молча сидел в траттории над стаканом вина или чашкой кофе — «бездельничал». В Петербурге махнули на него рукой, друзья, правда, напоминали иногда: «Зачем не оканчиваете картину?»; он сердился, несмотря на мягкий нрав, он терпеть не мог, когда люди придумывали способы, чтобы побудить его к деятельности, он не желал объяснять свое бездействие — для этого пришлось бы в оправдание вытаскивать из души своей слишком глубоко запрятанные тайны.

Наконец Иванов отворил двери студии для всех, и, пока итальянские художники, и русские, жившие в Италии, и просто люди города Рима толпились перед картиной, он не толкался среди зрителей, не лез с объяснениями, не спрашивал мнений и не ловил на лету реплик — стоял один на лестнице и сосредоточенно жевал хлеб, отламывая кусок за куском от спрятанного в кармане ломтя.

Жизнь была прожита, но ему казалось — только начинается. Он слишком долго писал свою картину — двадцать лет. За эти годы многое переменилось в жизни и в нем са-

мом, он чувствовал, что искусство его должно получить новое направление, мысли о новых путях искусства захватили и мучили его, он ездил к Герцену, в Лондон, поделиться сомнениями и, быть может, найти ответ.

Иванов писал, что картина его не есть последняя станция, за которую надобно драться; он стоял крепко за нее, но теперь пришла пора учинить другую станцию искусства, в соответствии с требованиями времени и настоящего положения России.

Он упаковал картину в ящик и сложным путем, с пересадками и перегрузками, повез в Россию. Брат его был озабочен, что предстоящие восторги власть предержащих собьют художника с толку: «Может быть, тебя будут нянчить, хвалить. Пожалуйста, не поддавайся! Карл Павлович именно потому и испортился, что поддался этому щекотливо-приятному пению».

В Петербурге было не до Иванова, не до «Явления Мессии»: готовились к событию важнейшему — освящению Исаакиевского собора. Вокруг храма усердно маршировали полки — упражнялись перед торжественным парадом.

Иванову надо было устроить выставку — показать картину, найти покупателя. Он снял привычную свободную блузу, натянул мундирный фрак, пошел искать покровителей свободных художеств.

Высокие покровители заставляют его ждать в приемных, отправляют один к другому: здесь надобно получить бумагу, там передать, а там — просто о себе напомнить. Лето: важные господа разъехались по загородным резиденциям; Иванов спешит в Петергоф, в Царское Село, его показывают на обедах и «чашках чая» — знаменитость все-таки! Ему советуют съездить к могущественной Мине Ивановне, фаворитке графа Адлерберга, министра двора, но Иванов в этаких делах не слишком ловок, он вообще не слишком ловок — в его добрых глазах наивная растерянность перемежается недоверчивой тревогой, он по-детски хохочет над устаревшей

остротой, искренне удивляется весьма ордииарной мысли, но посреди разговора вдруг подиимает иа собеседника усталые, воспаленные глаза и произиосит пугающе иеожидаино: «Христос никогда ие смеялся». Высокие покровители, ие утруждая себя заботой о художнике и его картине — словно милость оказывают, — предоставляют делу идти самому собой, походя указывают художнику всю огромного размера дистанцию между ним и ими: граф Строганов держит его три часа в передней, граф Гурьев кричит на него за то, что он бороду носит, ректор Академии Бруни отправляет его еще раз в Царское Село, потому что приказ, привезениый от министра двора, составлен не по форме.

Наконец ему разрешено поместить картину в Зимнем... Государь удостоил Иванова рукопожатием, глядя мимо, задал несколько вопросов; свита, придворные — в золоте, глазам больно смотреть — жужжат у государя за спиной, громким шепотом пересказывают сплетии, судят-рядят — пожалуют ли живописцу жаловаиье или пеисиои, какая будет цена картине. Иванов оглядывается испуганно: о нем говорят так, словно его здесь нет; но государь о деле ни слова — милостиво покривил улыбкой губы, а глаза безразличные — так и уехал. Надо снова хлопотать.

Иванов понемногу распродает этюды, пригдядывается к богатым меценатам: может быть, «миллионщик» какой-нибудь купит перенесениые на холст двадцать лет жизни — всю жизнь! — труд, думы, поиски и открытия.

Из Зимнего дворца «Явление Мессии» переносят в Академию художеств для всеобщего обозрения. Приходят дамы н господа — наводят иа полотно лорнеты и биноклн, пожимают плечами, рассматривая голую спину старика иа первом плаие, Иоаина Предтечу, поставленного в профиль, маленького, «не производящего впечатлеиия» Христа. Появляются в зале и другие зрители — растревожениые картиной, жаждущие разгадать ее сокровенный смысл, — эти ие

щебечут, не перебрасываются пустыми репликами: горячо спорят вполголоса, чаще — сосредоточенно молчат.

Чиновные живописцы недовольно морщатся, бормочут о нарушении правил. В «Сыне отечества» напечатана статья: картина не оправдала надежд — и техника слаба, и колорит не тот, и фигуры не целомудренны, — словом, до «Последнего дня Помпеи» и «Медного змия» далеко.

А Иванов думает о будущем, ищет советчика; его свели с Чернышевским — они поговорили душевно и содержательно. Художник, такой наивный, кажется, всецело занятый своим искусством, такой далекий, кажется, от «злоб дня», но на распутье, на повороте безошибочно потянулся за пониманием и поддержкой к Герцену и Чернышевскому.

Александр Андреевич Иванов хлопотал в Петербурге шесть недель — и умер. Через несколько часов после его смерти лакей из придворной конторы принес для него пакет: государь решил купить «Явление Мессии» и жаловал художнику орден Владимира в петлицу...

Когда скромные похороны подходили к концу, в толпе раздался молодой голос: «Что дала Иванову Россия?» И в наступившей тишине тот же молодой громкий голос, словно после раздумья, ответил: «Могилу!»

«Утешительно, по крайней мере, хоть то, что первые, у кого горе отозвалось особенно больно, это были — молодые сердца и горячие головы студентов», — порадуется Крамской, размышляя о судьбе художника Иванова и его творения (к этим размышлениям он за свою жизнь будет не раз возвращаться).

...Ученик Крамской — что ни день в академическом зале возле «Явления Мессии»: схватывает картину целиком и вникает в детали, во всякую мелкую подробность; вещь огромная, а как станешь разбираться, распутывать — каждая мелочишка рассчитана и продумана, и испытана, и поставлена на свое единственное место.

Крамской в кругу товарищей любит повещать, других поучить, но тут — в рот воды набрал, руками развел от беспомощности. Все, что успело в нем устояться, вдруг зашаталось, начало рушиться; привычные воззрения перестали сопрягаться одно с другим. Он чувствовал исходящую от картины могучую силу целого — и ловил себя на глупой мыслишке, вслух высказанной одним из приятелей: «Как нарисованы ноги-то у Ивана и коленки, все кости, мыщелки!..» Он чувствовал классическую рассчитанность, высшую строгость фигур, поз, ракурсов и слышал «поднявшиеся в нашем низменном муравейнике толки о ниспровержении правил композиции (отсутствие пирамидальности тож), об оскорбительном и неизящном старике налево, о зеленом рабе, о некрасивости Христа...»: «Несмотря на то, что фигура Иоанна Крестителя на меня произвела впечатление чего-то страшного, я видел, однако ж, что она, против всяких правил, поставлена профилем; что Христо́с некрасив действительно...» Но! — и снова сомнения охватывают, приводят в отчаяние: «Но отчего фигура его выражает твердость и спокойствие — как будто знает, куда идет и зачем?..»

Кто поможет, кто ответит на вопросы неразрешимые? Мерзкая статейка в «Сыне отечества» — не для одного Иванова, Александра Андреевича, для всякого художника оскорбительная... Молчит завистливый Бруни. Молчит обиженный Басин; это у него в мастерской Иванов вдруг посетовал, что в Академии и рисунок утратил классическую форму (вместо тщательности — утушевка), и хорошего эскиза после Брюллова даже у профессоров не увидишь. Молчит простак Марков Алексей Тарасович — он о т а к о м сроду не задумывался. Все молчат. «В ту критическую минуту, когда общество должно было рассчитаться с Ивановым, нужен был великий адвокат, — напишет потом Крамской, — ...но и в эту последнюю минуту (как и во всю жизнь Иванова) не нашлось ни одного такого человека — все было глухо и немо кругом...».

Нет, это не рассудительный Крамской крикнул над свежей могилой: «Что дала Иванову Россия?..», но свое надгробное слово он сказал. «Мир праху твоему, святой, великий и последний потомок Рафаэля!» — так начинается статья Крамского «Взгляд на историческую живопись», написанная под жгучим впечатлением от смерти художника. «С твоей смертью, благородный Иванов, окончилось существование исторической религиозной живописи в том смысле, как ее понимал и которою жил Рафаэль. Ты стоишь последним и запоздавшим представителем...»

Великие художники — смелые люди; Иванов сумел взглянуть на творение свое с той отдаленной, высокой точки, откуда виделось оно не само по себе — большое, *одно*, — но лишь частицей в общем движении жизни: «Нет, это не есть последняя станция; надобно дальше идти». Но картина Иванова (словно вывернутая наизнанку шагреневая кожа) *росла* с каждой мыслью художника, с каждым желанием, с каждым днем, им прожитым, а когда была закончена и стала творением, большим, *одним*, — час Иванова пробил и пробил час *той* исторической живописи, которой служил он беззаветно с первого до последнего дня.

Старые идеалы рушатся... Кумиры падают...

Когда Иванов возвратился в Россию, «и он, и Россия были уже новые. У нас целая вечность прошла с тех пор, как он уехал». Но вот ведь что замечательно: «последний и запоздалый», он «составил рубеж» и связал то, что осталось за рубежом, с творчеством будущих исторических художников.

За «последней станцией» Иванова открывается путь бесконечный; все новое отрицание и все новое утверждение равно неизбежны на этом пути, «ибо пока живут люди, живет история»: «Разве ж, в самом деле, век теперешний не есть достояние истории, разве он будет пробелом в ней и мы не будем жить в потомстве?»

«Настоящему художнику предстоит громадный труд закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу... и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления», — вот что понял, смятенно созерцая картину Иванова, начинающий ученик Академии художеств Иван Крамской.

И еще нечто важное, особое, неожиданное, что с этих пор и навсегда, до последней минуты, жило, частым взволнованным пульсом билось в Крамском: «Вдруг разносится страшная весть: Иванов умер!.. С тех пор я так испугался, что картина сама по себе перестала быть предметом изучения и интереса, и даже, хороша ли она или дурна, стало для меня безразличио, а главное: человек, художник, его положение, его судьба стали меня занимать больше всего».

Уже в зрелые, можно сказать — в последние годы жизни, когда снова и неизбежно будут рушиться идеалы, когда жизненный путь, давно и мучительно выбранный, будет пройден почти, и все-таки снова и неизбежно надо будет выбирать для себя жизненный путь, Крамскому попадут в руки увидевшие свет письма Иванова. «Ни одной еще трагедии я не читал с таким глубоким и захватывающим дух волнением... Вот когда я готов сказать: жизнь — выше Шекспира!» Будет читать и откладывать, чтобы успокоиться, и, едва отдышавшись, снова жадно хвататься за книгу — невзначай написанную художником трудную повесть его жизни; будет читать — и примерять его судьбу: «Условия, окружавшие Иванова... докатились, почти в своей неприкосновенности, до моей особы».

Вспоминая смерть Иванова и неуспех его творения, Крамской заметит, как-то даже безразлично: «К Академии с этих пор я стал охладевать совершенно...»

...Мне приходят в голову слова Бёрне, друга и приятеля Гейне, который говорит, что «горе тому общественному деятелю, у которого оказались фарфоровые чашки».

И. Н. Крамской

Нет! Невозможно судить картину по тому, как кости нарисованы, да мыщелки, да в какой позе центральная фигура поставлена: осмысляя «Явление Мессии», Крамской понял, что в композиции («в сочинении») главное — внутренняя необходимость; когда все сделано для выражения мысли, красота является сама собой.

Крамской увидел картину Иванова в конце первого своего академического года; он пробыл в Академии, к которой охладел совершенно, еще целых пять лет: за это время юношеские иллюзии в дым развеялись, а на их месте вызрела в душе сознательная неприязнь к порядкам академическим, к методе академической, к самому академическому институту — средоточию деспотизма и косности, главных врагов подлинного искусства. «В 57 году я приехал в Петербург слепым щенком. В 63 году уже настолько подрос, что искренно пожелал свободы, настолько искренно, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны».

«Чтобы и другие были свободны» — это не красное словцо, изображение собственной цели как общественной необходимости. Уютная квартирка на 8-й линии, сияющий пузатый самоварчик, дышащий сосновой смолкой, ароматный дымок сигар, керосиновая лампа с шаровидным стеклом — маленькое солнце посреди стола, излучающее свет, а возможно, и счастье, шорох карандашей, шелест страниц — читают негромко, вполголоса, и слушают, словно бы вполслуха, каждый занят вроде бы рисунком своим — все внимание на угольке, на конце ка-

рандашика, но вдруг, как вспыхнуло, зашумели, заговорили, перебивая один другого: «Тише, господа, тише!» — до чего же нынче статейка интересная попалась: «Пусть сами художники заботятся о том, что им предпринимать...» То-то!..

«Профессора заняты Исаакием, а ученики пишут: чиновников, охтенок, мужичков, рынки, задворки, кто что попало, — будет вспоминать Крамской. — Ватага хотя и была невежественна, а делала то, что, в сущности, было нужно. Вот из этого-то времени... и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства».

«Ватага» (из которой сложился потом «контингент» деятелей нового, национального искусства) «заявит себя» не вообще «потом», но завтра, почти буквально з а в т р а — девятого ноября 1863 года, заявит себя в искусстве и в общественном движении. Здесь за столом, у самоварчика, растушевывая рисунки при мягком свете керосиновой лампы, они внутренне, нравственно, готовятся себя заявить, и творчески к этому готовятся: чиновники, охтенки, мужички лезут на холсты — товарищи пишут «кто что попало». Пескову тесно в позолоченных рамах исторической живописи — под кистью его рождаются офицерская пирушка, уличная торговка, ссыльнопоселенец; Дмитриев-Оренбургский увлечен современной темой, заполняет альбомы петербургскими сценками; Журавлев пишет художника, умирающего в нищете, безжалостного кредитора; Морозов занят «мужичками» — картина «Отдых на сенокосе» сулит ему известность; Корзухин уже знаменит — жанр «Пьяный отец семейства» его прославил...

Ну а Крамской, «уличный мальчишка», который подрос, д о р о с до борьбы за свободу для себя и для других, который лучше, точнее других чувствовал требования времени и задачу искусства, объединил «невежественную ватагу», помог образоваться «контингенту», — он-то что?.. Прелюбопытно: он был «занят Исаакием» (образно выражаясь).

Пять лет, «охладев совершенно», просидел на академической скамье, острым умом разымал и опровергал всю систему «дрессирования», в сердце ненависть копил, но, принимаясь за работу, ни в чем не отступал от затверженных канонов и правил. Хоть бы жанрик какой написал для души, хоть бы со злости или озорства ради фигуру на рисунке или в композиции не по правилам повернул — нет!..

Ничего лишнего (будто для живописца оставить школярскую «науку», повседневное «дрессирование», очертя голову броситься к холсту — лишнее!): товарищи, по его же словам, рисуют и пишут «кто что попало», он — что положено.

Рисует что положено: голову Геры, голову Зевса, торс Геркулеса, бюст Антиноя; стоящего натурщика с палкой, сидящего натурщика с палкой, натурщика с поднятой правой рукой, натурщика с поднятой левой рукой; двух натурщиков в позе Христа, распятого на кресте, и коленопреклоненного воина. Пишет что положено: «Натурщика в рост с монетой в правой руке», «Молитву Моисея после перехода израильтян через Чермное море»; даже копирует что положено: «Силоамскую купель», «Ангела, приносящего пастухам весть о рождестве Христовом».

На вторую серебряную медаль он выбирает тему литературную — «Смертельно раненный Ленский»... До чего просто у Пушкина: «На грудь кладет тихонько руку и падает. Туманный взор изображает смерть, не муку». А Крамской написал страшно закатившиеся глаза — мелодрама! Образ Ленского «осовременен», но человеку пятидесятых годов, которого запечатлел Крамской, эффектные («с нажимом») позы еще более противопоказаны, чем человеку двадцатых, — не ко времени и не к лицу. А под мелодраматической шелухой — все та же, «загримированная Ленским», голова Лаокоона (лишь в несколько измененном ракурсе).

На вторую золотую медаль ему дают тему историческую — «Поход Олега на Царьград» (переправа воинов че-

рез днепровскне пороги)... Крамской писал картнну в Москве, на Воробьевых горах; натурщнков нашел подходящнх, раздобыл подлинные вещи — кольчугу, шншак, щнт, копье («чуть ли ие современные самому Олегу») — умелые натурщнки и древние шлемы не много прнбавили картние подлиииости: ветер свистел иад днепровскимн порогами, надувал корабельные паруса, а прнвычный академический дух из «сочнненпя» не выветривался. В решенин замечено откровенное влиянне Брунн (его иллюстрацнн к русской исторни); сверху на эскизе: «Утверждено — Ректор Бруни» н сургучная печать. Картина ие оконченa, впрочем, на академнческой выставке ее показали. В журиале появилась карнкатура — посетители читают каталог выставкн:

« — Что ж такое «неоконченная»?

— Ошнбка, должно быть.

— Ну так и есть: хотели сказать «неоконченный поход», т. е. что Олег не дошел?»

Но Олег дошел, поход был «оконченный» — пометка же зиаменательна: многофнгуриые композицин, в общем-то, ннкогда не будут даваться Крамскому.

И снова, на вторую золотую, он получает тему религиозную — «Монсей источает воду из скалы»... Товарищн, с Крамским во главе, подают начальству решительные прошения: требуют, чтобы отменилн конкурсы, дозволили самнм выбнрать тему, требуют, чтобы д о з в о л н л и б ы т ь с в о б о д н ы м и, — до девятого ноября рукой подать, а на академической выставке 1863 года, рядом с нежданно-«взрывной» «Тайной вечерей» Ге, которая, по-своему, уже бросила вызов Академии, шесть Моисеев спокойно н прнвычно источают воду из скалы; из шести работ иа этот сюжет картина Крамского признается лучшей. Крамской собнрает «армию» в поход иа твердыню, а в печати уже идут «авангардные бон» — как раз вокруг этого самого Монсея с жезлом в правой руке, н, что всего занятнее, противники Академии — то есть как бы

союзники Крамского — восстают против «шести картин одиого и того же содержания», «пропитанных едииообразием и рутиною», академисты же — «иедруги» Крамского — объясняют, как прекрасио задавать возвышающие художника сюжеты из библейской истории и кивают при этом на холст, «поразительио» исполненный г. Крамским.

Еще занятнее: первая работа Крамского после ухода нз Академнн — совершенно «профессорская». Профессора расписывают храмы — «заняты Исаакием», по образиому выражеиию Крамского, и ои «займется» свонм — возьмется за роспись купола в московском храме Христа Спасителя: «Дело это я считаю так важным для своей карьеры, что готов иадеть ярмо, какое угодно...»

«Запретиые» замыслы не сжигают ученика Академии художеств Ивана Крамского, страиные фантазии (опровержеиие каиоиов) ие смущают его воображение, ие потому он «бунтует», что ие в снлах преодолеть, «обуздать» себя, ие в силах писать «как иадо» — он из приицнпа «бунтует»: «искренио пожелал свободы, настолько искреино, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны». Более того, Крамской (и будущее это скоро подтвердит) ие поборник свободы вообще и от всего, ои обозиачает пределы ее: «Свободы от чего? Только, коиечио, от административной опеки, но художнику зато необходимо иаучиться высшему повииовению и зависимости от... инстинктов и нужд своего иарода и согласию внутреннего чувства и личиого движения с общим движеиием».

Слова Крамского, что еще в академическую пору судьба художника стала занимать его больше, чем творчество художиика, заслуживают осмыслеиия. Репин однажды иапишет Крамскому, четко (а если он в Крамском художника видел, то и жестко) проводя грань между ним и собою: «Вы более заботились об общественном положенни искусства, чем о производительиости. И это великая заслуга... При вашей де-

ятельности партии неизбежны и борьба должна быть беспощадна… Мне сродни более производительная деятельность». После смерти Крамского, подводя итоги, Антокольский заметит (ему кажется, что одобрительно, но, если вдуматься, не менее жестко): главное не то, что он сделал в искусстве, а то, что он сделал для искусства. В воспоминаниях, более похожих на памфлет, Мясоедов вообще объявит жизнь Крамского ошибкой. «Тайная пружина поступков его», — объяснит Мясоедов, — честолюбие; но, движимый жаждой славы, Крамской сделал однажды неверный выбор: «почтовый тракт к славе» для него «лежал через Академию», а бедный Иван Николаевич, прохваченный «либеральным сквозняком», попал под «влияние кружка, в котором он ораторствовал», и пошел супротив. Ах, как могла жизнь удачно сложиться: надел бы Иван Николаевич мундир с позументом (а с годами и ордена бы навесил), жалованье получил хорошее, квартиру от придворного ведомства (с дровами) — и не мучил бы себя, не писал «ни пустых и не пристойных сановнику русалок, ни Христа на камушке, ни даму с платком у носа».

«Не имеет ни стыда, ни совести, т. е. руководящей идеи», — говаривал об иных людях Крамской. Вот этого Мясоедов не сумеет, не захочет понять и учесть, когда станет строить свою схему: у Крамского «стыд-совесть» были, он в основание своей жизни «руководящую идею» укладывал.

Мясоедов выдвигает остроумные гипотезы, стараясь доказать, что Крамской всю жизнь против себя шел, пишет про казенное жалованье, про квартиру с дровами, про мундир и шпагу — ах, маху дал Иван Николаевич, ненароком ошибся, лукавый его попутал. А Крамской словно предвидел такое: «Лучше, кажется, как бы был свинья и животное только, чавкал бы себе спокойно, валялся бы в болоте — тепло, да и общество бы было. Сосал бы себе спокойно свой кус и заранее намечал бы себе, у которого соседа следует оттягать еще кус, а там еще и еще, и наконец, совершивши все земное, улегся бы

навекн; понесли бы впереди шляпу н шпагу, прочие свиньн провожали бы как путного человека — трудио, но вперед, без оглядкн! Были люди, которым еще было труднее, вперед!» Нет, Крамскому ие все равио (как полагал Мясоедов), по какому тракту вперед, н не все равно, куда — вперед. Мясоедов долгие годы близ Крамского прожил н разглядел честолюбца — ие более. А Лев Толстой, едва позиакомился с Крамским, открыл в нем «петербургское новейшее направление» н к тому же «очень хорошую и художественную натуру» («стыд — совесть»!), «руководящую идею» в нем открыл.

Чтобы осмыслить, как «движение личное» («внутрениее чувство») совпадает с «общнм двнженнем» (может быть, даже более о б щ н м, чем полагал, размышляя о том, сам Крамской), уместно припомнить «выведенную» Достоевскнм главную общечеловеческую потребиость: «Без твердого представления себе, зачем ему жить, человек не согласнтся жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы».

ДЕВЯТОЕ НОЯБРЯ 1863 ГОДА. «БУНТ»
(Документы и воспоминания)

Мальчики с ружьями в руках
еще страшиее старых солдат.
П. А. Кропоткин

«Его превосходительству господнну ректору
нмператорской Академин художеств
Федору Антоновичу Брунн
Конкуреитов иа первую золотую медаль

Прошеиие

8-го октября мы нмели честь подать в Совет Академии прошение о дозволеиии иам свободиого выбора сюжетов к предстоящему конкурсу, ио в просьбе нашей нам отказали...

Мы и ныне просим покорнейше оставить за нами эти права; тем более, что некоторые из нас, конкурируя в последний раз в нынешнем году и оканчивая свое академическое образование, желают исполнить картину самостоятельно, не стесняясь конкурсными задачами.

А. Морозов, Ф. Журавлев, М. Песков, И. Крамской, Б. Вениг, П. Заболотский, Н. Дмитриев, Н. Шустов, А. Литовченко, А. Корзухин, А. Григорьев, К. Лемох, Н. Петров»[1].

Из воспоминаний Крамского:

«...Мы выбрали депутацию для личных объяснений с членами Совета, и я был в качестве депутата, а стало быть, объяснялся... Приходим к одному, имевшему репутацию зверя. Принимает полубольной, лежа на огромной постели. Излагаем. Выслушал. «Не согласен, говорит, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вам теперь же заявляю, что я не согласен и буду говорить против этого...». Затем прибавил: «Если бы это случилось прежде, то вас бы всех в солдаты. Прощайте!» Вышли, думаем: этот, по крайней мере, — прямо, и мы знаем, в чем дело. Пришли к другому... В ответ получаем: «Вы говорите глупости и ничего не понимаете, я и рассуждать с вами не хочу». Тут тоже ясно. Пошли к третьему, горячему и талантливому скульптору. Слышим: «Нигде в Европе этого нет, во всех академиях конкурсы существуют, другого способа для экзамена Европа не выработала. Да, наконец, и неудобно: как вы станете экзаменовать разнородные вещи. Нет, этого нельзя!» Ушли; показалось неубедительно. Стоим, раздумы-

[1] Среди «протестантов» был также К. Маковский. В последний момент П. Заболотский, вопреки общему решению, просил освободить его от конкурса «по очень важным семейным обстоятельствам». Но к «бунтарям» тут же присоединился скульптор Василий Крейтан.

ваем: однако самого важного и влиятельного приберегли под конец. Приходим, принимает, просит в кабинет, даже сажает... Не помню, в каких именно выражениях, но только слышим, потекла тихая речь, несколько внушительная, правда, но осторожная, на такую тему, что «Академия призвана развивать искусство высшего порядка, что слишком много уже вторгается изменных элементов в искусство, что историческая живопись все больше и больше падает, что...» ...Выйдя от него уже совсем, мы даже повеселели. Но странно — на последовавшем затем вечернем собрании все почувствовали, что надо готовиться ко всему... и к выходу даже»[1].

Из протокола Совета Академии художеств от девятого ноября 1863 года:

«...Ст. 2-я. По утвержденному списку конкурентов на золотые медали приглашены к сочинению эскизов по заданным программам:

На 1-ю золотую медаль:

По живописи:

Богдан Вениг, Николай Дмитриев, Александр Литовченко, Алексей Корзухин, Николай Шустов, Александр Морозов, Константин Маковский, Фирс Журавлев, Иван Крамской, Карл Лемох, Григорьев, Михаил Песков, Николай Петров.

Но они, а равно скульптор Василий Крейтан, тут же подали прошения, что не могут вступить в конкурс и продолжать учение, по независящим от них причинам, — прося уволить их с выдачей по приобретенным ими правам аттестатов. Почему определено записать о сем в журнал... Вместе с тем поручить г. Инспектору объявить вышепоименованным лицам с подпискою, чтобы они очистили мастерские к 1-му числу декабря сего года».

---

[1] Стасов расшифровывает имена профессоров, к которым «протестанты» ходили объясняться: К. А. Тон, П. В. Басин, Н. С. Пименов, Ф. А. Бруни.

Из письма Крамского к Тулиову от 13 ноября 1863 года: «Дорогой мой Мнхаил Борисовнч!

Виимай! Девятого ноября, т. е. в прошлую субботу, в Академии случилось следующее обстоятельство: 14 человек из ученнков подали просьбу о выдаче нм дипломов на званне классных художников. С первого взгляда тут нет иичего удивительиого. Люди свободиые, вольноприходящие учеиики, могут, когда хотят, оставить занятия. Но в том-то н дело, что этн 14 ие простые ученнкн, а люди, нмеющие писать иа 1-ю золотую медаль. Дело вот как было: за месяц до сего времеин мы подавали просьбы о дозволеиии нам свободиого выбора сюжетов, но в просьбе иашей иам отказали... В день конкурса, девятого ноября, мы являемся в контору н решились взойти все вместе в Совет и узиать, что решил Совет. А потому иа вопрос инспектора, кто нз нас исторнкн, а кто жаиристы, мы, чтобы войтн всем вместе в конфереиц-зал, отвечали, что мы все историки. Накоиец, зовут иас перед лицо Совета для выслушиия задачи. Входим. Ф. Ф. Львов[1] прочел иам сюжет «Пир в Валгалле» — из скандииавской мнфологии, где герои-рыцарн вечно сражаются, где председательствует бог Одни, у него иа плечах сидят два вороиа, а у иог — два волка, н, иаконец, там, где-то в небесах, между колоинами месяц, гонимый чудовищем в виде волка, н много другой галиматьи. После этого Бруии встал, подходит к нам для объяснеиия сюжета, как это всегда водится. Но одии из иас, нмеиио Крамской, отделяется н произносит следующее: «Просим позволеиия перед лицом Совета сказать иесколько слов!» (молчаиие, н взоры всех впились в говорящего). «Мы два раза подавалн прошенне, ио Совет ие нашел возможным нсполнить иашу просьбу; то мы, ие считая себя вправе больше настанвать н не смея думать об измеиеиии академи-

[1] Ф. Ф. Львов — конференц-секретарь Академии художеств.

ческих постановлений, просим покорнейше освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников». Несколько мгновений — молчание. Наконец Гагарин[1] и Тон издают звуки: «Все?» Мы отвечаем: «Все» — и выходим...».

Отношение министра императорского двора Адлерберга к петербургскому военному генерал-губернатору Суворову и шефу жандармов Долгорукову:

«Секретно

Его светлости кн. А. А. Италийскому графу Суворову-Рымникскому.

М. Г. Князь Александр Аркадьевич!

Поименованные в прилагаемом списке тринадцать учеников Импер. Академии художеств и один скульптор, приглашенные в Собрание Академического Совета для объяснения им программ конкурса на золотые медали 1-го достоинства, по взаимному между собою соглашению, отказались участвовать в конкурсе и предпринимают ныне, как в недавнем времени дошло до моего сведения, составить особое общество, под видом занятия художествами, независимо от Академии, в противодействие начальству оной.

По Высочайшему повелению, имею честь сообщить об этом Вашей Светлости, для зависящего распоряжения о негласном наблюдении за действиями сих молодых людей и направлением составленного ими общества.

Примите, М. Г., уверение в совершенном моем почтении и преданности.

Подписал *Гр. В. Адлерберг*».

Его сият-ву кн. В. А. Долгорукову.
Такого же содержания».

Из дневника Никитенко от 29 сентября 1872 года:

[1] Г. Г. Гагарин — вице-президент Академии художеств.

«Оказалось, что с 1863 года он состоит в списке подозрительных по поводу объяснения его от имени товарищей в конференции Академии художеств, откуда они тогда задумали выйти».

Из воспоминаний Крамского:

«Когда все прошения были уже отданы, мы вышли из правления, затем и из стен Академии, и я почувствовал себя наконец на этой страшной свободе, к которой мы все так жадно стремились...»

ВОСХОЖДЕНИЕ

> ...Напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая.
>
> *А. П. Чехов*

АВТОПОРТРЕТ

> Обратил взоры мои во внутренность мою...
>
> *А. Н. Радищев*

Автопортрет 1867 года широко известен: д р у г о г о Крамского в представлении большого числа потомков словно бы и не было; для многих облик, внешний образ Крамского автопортретом 1867 года начинается и кончается.

«В одних бурях, в борьбе с неумолимою судьбою взор его проясняется и грудь дышит свободнее: жизнь и движение — вот его стихия!» — писал когда-то пылкий романтик Вильгельм Кюхельбекер, и это романтическое — «буря», «неумолимая судьба», «взор проясняется», «грудь дышит свободно», «стихия» — все это есть в автопортрете Крамского, как и в его словах, мыслях, в письмах его: «мое дело — борьба», «биться до последней капли крови», «внутренний огонь», «свобода и воля», «вперед!» («Гром отдаленных сражений одушевляет слог авторов», — говорил один из прежних романтиков).

В самом «бунте», в девятом ноября, по-своему немало романтического: воздействие на мир не превосходящей силой, но нравственным побуждением, возвышенным примером. Недаром событие это, которое можно было назвать вполне прозаически, буднично, «просьбой освободить от

участия в конкурсе» или «просьбой без конкурса выдать дипломы художннков», современннки окрестили громкнмн имеиами — «протест», «бунт»; недаром короткнй н несложный разговор, пронсходнвшнй девятого ноября в конференц-зале академического совета, преобразился в воображенни нных современииков в величествеиную картину битвы; иедаром Крамской видится пылкому Стасову вождем, полководцем, который в огне сражеиия «отстанвал средн ядер н штыков одно из самых крупиых дел своего народа».

«Гром отдаленных сражений одушевляет слог...» Автопортрет 1867 года овеян романтнкой: свет, падающий иа лицо, — как бы н ветер — разметал волосы, взбил иегустую бородку; в чуть опущенном, подставленном иавстречу свету (ветру) лбу чувствуется преодоление. Вот это дуновение (ветер н свет), темный ореол взлохмаченных волос, это «внешиее», иемедленно восприиимаемое как «виутреннее» — выявлеиие сутн, — манит, зовет, волнует в автопортрете; держнт — одна из причнн долговечности слияния, сплава человека с его изображеиием, превращения обличья в облик, а облика в образ. Автопортрет овалеи. Но корпус, поставленный почти профилем, резкий поворот головы, удивнтельио точио взвешенный легкнй н энергичный наклон ее (движение преодоления) взламывают овал. Голова взята крупно, поворот ее и иаклон рельефны. Она сразу, мгновенно и целиком, схватывается взглядом; верхняя часть корпуса — плечи и грудь — мало того что скрадываются профильиым положением, еще и сдвннуты влево. Но не следует иедооценивать силы острых, резкнх углов воротннчка и маиишки, четкой граин темиого и светлого, жесткой черной полосы галстука, «подчеркивающего» овеянное светом лицо.

Девятое ноября позади, оно стало возможным, оно было, и ие случайно современники присвоили короткому разговору в конференц-зале громкое имя — «бунт»: простая просьба группы учеников освободить их от участия в конкурсе, вы-

дать им дипломы и предоставить право жить по-своему означала «истинный переворот», явилась «таким событием, какого, — по словам Стасова, — не случалось с самого основания Академии и которое свидетельствовало о самом коренном изменении образа мыслей».

Огромные перемены, происходившие в России, — все то, чему свидетелями были Крамской и его товарищи, — повсюду проявлялись, своеобразно себя выказывали.

В. И. Ленин писал, что «именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства...»[1].

Автопортрет Крамского свидетельствовал, что в обществе утвердились «новые люди»; девятого ноября тринадцать таких людей заявили, что могут прожить в искусстве без академической (по ведомству императорского двора) опеки, что готовы сами взять в руки свою судьбу. Образ «нового человека», исполненного чувства собственного достоинства, человека, уже действующего и неизменно готового к действию, запечатлен в автопортрете Крамского.

Автопортрет 1867 года отчасти напоминает большую поколенную фотографию шестидесятых годов, называемую (по надписи чернилами на ней) — «И. Н. Крамской в бытность его в Академии художеств». Много сходства в лице, в повороте головы, но этот тонкий и точный наклон ее, многое решающий, найден живописцем, не фотографом, и корпус на фотографии взят анфас — ощущение движения, стремления на ней не явственно, встреча с ней интересна, но не волнует; встреча с автопортретом — сразу тревожный толчок в сердце.

Речь не только о сравнении фотографии и живописи вообще (хотя видишь наглядно, как живопись может давать общее, главное, созидать внешнее, выявляя суть) и не только о сравнении данной фотографии с данным живо-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., Т. 1, С. 433.

писным изображением (хотя очень возможно — похоже, — что Крамской пользовался ею, работая над автопортретом), речь о том, что пережитое, передуманное художником от «бунта» до 1867 года, если он художник подлинный, неизбежно должно было лечь в автопортрет, определяя и отличие живописи от фотографии вообще, и данного автопортрета от данной фотографии.

Вот он какой был, оказывается, «в бытность его в Академии художеств»!.. Франтоватый сюртук, модный жилет, массивная цепочка; манишка и галстук человека, привыкшего следить за своей внешностью; и это движение — левая нога вперед, и небрежный жест, с которым держит в руке толстую, дорогую, видать, сигару, — ай да Ваня, Иван Николаевич!.. Что выдает в этом изящном молодом человеке уездного писарчука, ретушера бродячей фотографии?.. Разве только чуть излишне франтоватый костюм, чуть излишне массивная цепочка и это движение — левая нога вперед, и небрежный жест, и дорогая сигара. Человек выбился, поднялся — над острогожским и всяким прочим уездным захолустьем, над пропахшей «химией» задней комнатенкой фотографического ателье; человек не просто хорошо одет — он сам, не замечая, чуть нажимает, подчеркивает, что выбился, поднялся.

Чутьем художника уловил Крамской: в автопортрет, в будущее, надо брать из прошлого н а с т о я щ е е; не акцент, не диалект — смысл речи, не лишнее — необходимое, «живое, вечно меняющееся, требующее свободы» — движение, которое, по убеждению Крамского, — суть искусства.

В 1859 году Крамской написал портрет матери: лицо женщины, как будто еще не старой, сурово, жестковато даже, недобрая складка губ, взгляд светлых, холодноватых глаз пронзителен. Через шесть лет Крамской рассказывал в письмах о встрече с матерью: «Господи, какая она старенькая и все такая же добрая... Ей шестьдесят пять лет. Глаза, лоб и нос еще точь-в-точь как на моем портрете... а нижняя часть

лица изменилась, зубы выпали, и она уже шепелявит». Но главное — «уж очень простая, до того проста!..» Вот рассказала, как ее насильно замуж отдали — «она его не любила, но, говорит, я думала, что это враг меня смущает, что грех не слушаться родителей... Все просила Бога, чтобы он дал ей силы жить честно». От долгого смирения тоже появляется порой жестокая складка губ и холодная пронзительность взгляда. А сын, ее несчастный Ваня, все не желает смиряться, все воюет, спорит, сердится, не боится «врага смущающего»: «тяжело ей, сын ее, милый сын, в заблуждении, гибнет; она смешивает все понятия, а между тем, как любит!» Но если что «смущает» и «не смиряет» Крамского, то как раз это «смешение понятий» — «огромное пространство», которое «отделяет наших матерей от нас самих»: «страшно становится за нас, неужели же и мы так же будем далеки от наших детей».

Надо было пережить, передумать это, прежде чем взяться за автопортрет 1867 года.

Испугало, что мать, когда ехала, «взяла с собой на случай смерти венец, рукописание и крест, чтобы все было, когда умрет, и все это так хладнокровно, точно предметы самые обыкновенные», такие же обыкновенные, как подгузники да пеленки: надо было осознать, что молодая зелень побегов выплескивается в мир, продолжая корявую старую ветвь, что крохотный свежий листок вырастет, и пожелтеет, и неизбежно заскорбиет и упадет и что он лишь частица шумной, сверкающей кроны, которой, однако, жить тоже от весны и до осени и которая, венчая и украшая дерево, будучи свидетельством жизни его, сама живет, шумит и сверкает, питаясь соками, добываемыми тысячелетними корнями из глуби земли...

Первые автопортреты пятидесятых годов!.. Овальное зеркало, где-нибудь над комодом, тускловатое, с царапинами и щербинами, — художник напыжился, напрягся перед ним и скрыть не в силах ни зеркала, ни того, что напыжился; пристальный взгляд еще не от постижения мира (себя в ми-

ре, мира в себе — «обратил взоры мои во внутренность мою»), ио от старания пересказать виешнее; старание верио передать положение рук, нх форму, естественность жеста слишком ощутимо.

Крамской ие случайно н а ч н н а е т с я с автопортрета 1867 года — ранние слишком частны, чтобы выражать личиость. Но н была ли тогда, в пору первых автопортретов, та личиость, та с у т ь, которая обозначена для иас имеием «Крамской»? «Лицо человека есть лицо истории», портреты «увековечивают черты быстро сменяющихся поколеиий» — изречения правильны, часто употребляются, хорошо известны, но в лице з а п е ч а т л е н н о м кроме истории живет еще художник, его задача, его талант, черты поколеиия существуют сами по себе, ио художник выбирает — черты в р е м е н н ы е илн черты в р е м е н н; художник, ощущая себя частным лицом, пишет частное лицо — ие личность. Ранние автопортреты Крамского — это нзображение молодого человека, написанного в конце пятидесятых годов девятнадцатого столетия; в этом смысле ранние автопортреты историчны — внешнне черты меняются даже быстрее, чем смеияются поколеиия: молодой человек, напнсаиный в шестидесятых годах, будет нначе одет, причесан, выражение лица его будет нным. Но молодой человек, н а п н с а н н ы й в к о н ц е пятидесятых годов, — еще не молодой человек к о н ц а пятидесятых годов. Так... Один из молодых людей...

Достоевский проннцательно заметил: «Каждый из иас чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художннк изучает лицо н угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он спнсывает, н не было ее вовсе в лице».

Угаданная «главиая мысль» делает лицо частиого лица лицом личностн; лицо истории (ие нсторические детали) ухватывается только вместе с «главиой мыслью».

В ранних автопортретах Крамской считает, что «похож на себя», когда сидит перед зеркалом и передает то, что видит в своем лице «в тот момент, в который он списывает». За старательной похожестью угадываются частные черты данного лица и его времени — уездное детство, тайное честолюбие, ограниченное ретушерской «химией», мечты о независимости, подавляемые комодом, зеркалом и старательностью...

«Главная мысль» очевиднее выявляется в автопортрете начала шестидесятых годов. Полной свободы, правда, чтобы безошибочно и не напряженно взять только нужное, еще нет, чувствуется любование нажитым умением, светотень положена с мастерским школярским эффектом, слишком очевидно внимание к прическе, которая, наверно, доставила хозяину немало хлопот, но автопортрет начала шестидесятых годов — это подготовка к «бунту»: еженедельные вечеринки, похожие на сходки, споры об искусстве, раздумья о судьбе художника, товарищи — портреты многих из них уже написаны и на портретах все люди умные, *задумавшиеся*, люди, решающие вопросы, — нужно было умом, взглядом, рукой уловить общее в лицах и судьбах товарищей, прежде чем приниматься за автопортрет 1867 года.

Репин вспоминает: «Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей... Так вот он какой!.. Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся... Какое серьезное лицо!»

Строки Репина приводят обычно в *подтверждение* автопортрета 1867 года, но, скорее, наоборот: автопортрет *продиктовал* Репину это описание (двадцатью годами позже автопортрета, уже после смерти Крамского). Замечательно: Репин хорошо знал лицо Крамского, писал его портрет, то есть «главную мысль лица» пытался угадать, но, вспо-

миная Крамского, увидел его таким, каким он сам запечатлел себя на автопортрете 1867 года. Дорогого стоит!..

Критик П. М. Ковалевскнй рассказывает о знакомстве с Крамскнм: «В подробностях черты этого лица были все, кроме лба н выразнтельных глаз, сразу нnже ожндания. От Крамского ждал чего-то менее обыкновенного. Только узнавшн Ивана Нnколаевича ближе, находил в том же лице все, что отражать оно должно было».

И Репнн н Ковалевский в первую мнnуту поражены несоответствнем между малозначительной внешностью лица Крамского (кроме глаз — Антокольскнй нх тоже сразу заметил: «Этот сконцентрнрованный взгляд») н значнтельностью личности его; по, вглядываясь в Крамского, ближе узнавая его, людн все более находят это соответствне. На пути от ранних автопортретов к автопортрету 1867 года сам Крамской узнает себя ближе, в г л я д ы в а е т с я в себя.

«Я много потратил времени на рнсунок, — пнсал Крамской, — я лишался аппетита, когда нос оказывался не на своем месте или глаз сидит недостаточно глубоко, это было сущее несчастье, но, наконец, я овладел матерналом, я достиг до нзвестной степени согласия между внутренним огнем, который там клокочет, н рукою, хладнокровно н спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающею». Автопортрет 1867 года — свидетельство овладения матерналом. Внутренняя напряженность деятеля — человека думающего н поступающего, внутренннй огонь борца, готового вступить в бой н вести единомышленников, внутренняя сосредоточенность «фанатика», готового биться «до последней капли кровн», — а рука «хладнокровно н спокойно» находит точный поворот н наклон головы, мазок за мазком остро лепит лицо, тонко, нигде не «пережимая», кладет ненавязчнвую светотень, передает его внутреннее, напряженное, как у натянутой струны, движение, неуловнмую трепетиость жизнн, н тем самым как бы подчеркивает выразительность н четкость живописной лепкн.

Еще Крамской: «Я всегда любил человеческую голову, всматривался и когда не работаю... и чувствую, наступает время, что я понимаю, из чего это Господь Бог складывает то, что мы называем душою, выражением, небесным взглядом и всякой другой чепухой...» — признание художника, уравновесившего творческую лихорадку создателя со спокойствием рук мастерового; в этом признании художник сам себе господь бог — он и «складывает», и понимает «из чего»...

Размышляя над судьбой художника, он осознавал мир вокруг себя и себя в мире, сопрягал невольно «главную мысль» лица своего с «главной мыслью» лица времени, с идеалом, который он находил в этом мире, в своем времени, и которого он сам отчасти был создатель. Он взял при этом такую высокую ноту, так верно угадал и так точно запечатлел это главное, что автопортрет 1867 года ушел не только от внешней похожести, но и, сохраняя наружные свойства портрета этого человека, увековечив черты поколения, внутренне подвинулся к неразгаданной грани портрета и непортрета, за которой лицо человека и лицо истории сливаются воедино. Человек, сам того подчас не замечая, пишет свое лицо как лицо времени и лицо времени как свое лицо.

УГОЛОК АРТЕЛИ ХУДОЖНИКОВ

Крамской немыслим в одиночестве.
П. М. Третьяков

Сказка про метлу: по прутку переломают — вместе, пучок, не одолеют.

Молодой человек протестовал, бунтовал, заявил себя *как личность* — а дальше *что*? Сиди в наемной конуре, покуда хозяйка не выгонит, в долг кормить тоже никто не хочет, да и как отдашь долг-то: в Петербурге четыреста

семьдесят пять художников, живописцев, среди них тринадцать протестантов, «бунтарей», ио четыреста шестьдесят два — художннкн нормальные, с казениым свидетельством, того более академнкн нли профессора. Пропадешь, пруток!..

— По одному нас сломают, коиечио, и потеря небольшая, но тринадцать вместе — мы нечто большее, чем триндцать отдельных еднниц, — говорит Крамской товарищам.

Через трн дня после «бунта» он пишет: «И так как мы крепко держалнсь за руки до снх пор, то, чтобы нам ие пропасть, решились держаться и дальше, чтобы образовать из себя художествеиную ассоцнацию, т. е. работать вместе и вместе жить»: осенью 1863 года, когда «Что делать?» всеми уже чнтано-перечнтано, «товарнщество», «артель», «коммуна» — всем известиые слова.

Но слово становится делом, когда среди слушателей-читателей есть деятели, люди поступающие. Крамской был из таких, вспоминает Стасов, для кого «чтенне есть шпора, которая будит собственную мысль, влечет к собственной деятельиости ума. Он ие был покориым рабом прочитаниого или равиодушиым восприиимателем чужой мысли. Ои превращал чужой материал в свою собствеиную плоть и кровь».

Автор романа из одиночной камеры Алексеевского равелина объяснял читателям своим, *что делать*: «Добрые люди говорят, что можио завести такие швейиые мастерские, чтобы швеям было работать в иих миого выгодиее, чем в тех мастерских, которые мы все зиаем».

«Добрые люди говорят...» Все удивились, как же раньше такое в голову не приходило: ведь этак, «работать вместе и вместе жить», — справедливо, естественно, просто. И в Петербурге и в Москве появлялись товарищеские объедииения, удачные н неудачные, «коммуны» н пародии иа «коммуны», «сожития»-квартиры, где у каждого своя комната, и «сожития»-каморки, где спали вповалку, «артели», где «что добудем, разделнм поровну», и возвышенные «братства», мнив-

шие не сегодня-завтра перерасти в фаланстер Фурье: «технические подробности никогда не определяются предшествующею теориею, они даются практикою, самнм исполненнем дела н местиыми условиямн», — объяснял Чернышевский.

Через десять дней после «бунта» Крамской пишет увлеченно: «Мы думаем, что, живя все вместе, за исключением немногих, и имея три общне большне мастерские, нам каждому жизнь, по самому точному и не скупому расчету, будет стоить ежемесячно 25 рублей серебром. Следовательио, соединяясь, мы ие только ие теряем, а положительно выигрываем, потому что и теперь каждый из нас зарабатывает что-нибудь, а тогда тем больше. Одним словом, хуже, например, прошлой нашей жизни не будет».

Как сверкают здесь эти «мы», «нас», «нам», «наши», а ведь писалось по горячему следу, впопыхах, искренне, когда слов не выбирают — сами ложатся на бумагу! Двадцать лет спустя — уже и Артель давно распалась — Крамской вспомнит (словно теплом обдало сердце): «В наших собраниях после выхода из Академни в 1863 году забота друг о друге была самая выдающаяся забота. Это был очень хороший момент в моей жизни, да, думаю, что и в н а ш е й ж и з н и».

Параграф первый Устава Санкт-Петербургской артели художников гласил: «Цель Артели художников состоит в том, во-первых, чтобы соедннеными трудами упрочнть н обеспечнть свое матернальное положение н дать возможность сбывать свои произведения публике... и, во-вторых, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям нскусства».

Оии принимали заказы иа портреты, копии с картин, образа, иконостасы, живопнсь альфреско, плафоны, рисунки для иллюстрированных изданий н журналов, рисунки для золотых и серебряных изделий, а также и скульптурные произведения — барельефы, круглые фигуры, модели для памятников.

По просьбе профессора Маркова, бывшего своего учителя, Крамской выезжает в Москву — расписывать купол в храме Христа Спасителя. «Мне предстоит труд ужасно утомительный», «не дай Бог мне никогда больше так работать»: вверх-вниз по лесам, зимой — леденящий холод каменных стен, летом — пекло железных кровель, духота. Масштаб работы громадный (фигура Саваофа — семь саженей!) — вызывает в Москву на подмогу двух *товарищей*, Богдана Венига и Николая Кошелева, *конечно*, на равных с собою паях, а ведь делали росписи по *его* картонам и эскизам (за четыре месяца сделал восемь картонов в натуральную величину и пятьдесят рисунков!), трудился он больше всех, и до приезда товарищей три месяца один корпел в своем куполе. Мысли о славе, бесспорно («дело, важное для карьеры»), самолюбие («профессор метил работать то, за что взялся я, неизвестный молодой художник»), — пусть одно только тщеславие, но каков расчет!.. «Получаю куш за купол в храме Христа Спасителя и заранее предлагаю разделить его Артели и товарищам... и таким образом из 16 тысяч всего на мою долю приходится 4 тысячи за годичный труд и после года работы немного более тысячи рублей в остатке. Хорош?..» — это потом, много позже, он сетует; но и когда сетует (ворчливо, а словно бы радуясь за себя, гордясь), знает, и в то далекое *артельное* время знал, что *хорош*. В Москве приобретаются в дар Артели столовый и чайный сервизы, а на собственные нужды заложена в ломбард золотая медаль за «Моисея, источающего воду» — счастливое *артельное* время!..

«Общество наше, как и всякое другое Общество, может по природе вещей держаться тогда только, когда в этом есть какая-нибудь прямая польза для каждого из членов в отдельности». Крамской, по надежному свидетельству, практичен в изыскании средств, другие тоже не отстают. С 17-й линии Васильевского острова перебираются в просторную

квартиру на углу Вознесенского проспекта и Адмиралтейской площади; отверженные, изгнанники, парии — в самом центре российской столицы: удобные мастерские, жилые комнаты, кабинеты, два больших зала для собраний.

Процесс артельного накопления, обогащения и самоутверждения каждого принимается до поры за движение — поздравляют друг друга с выручкой, с признанием, со званием академика (звания им тоже понемногу присваивают) — принимают за общее движение то, что каждый становится «сам большой». Подводя жизненные итоги, Крамской напишет: «В настоящее время я, конечно, вижу разницу между собой тогдашним и товарищами, а именно: состав Артели был случайным... Не все были люди идеи и убеждений».

Для Крамского Артель не итог, не удачный выход из положения — лишь начало, побуждение, пробуждение: «Я принял все дело серьезно». Держаться за руки не куска хлеба ради, превратить Артель из центра материальной взаимопомощи в умственный центр — вот о чем он думает.

А вокруг Артели вьются водоворотом восторженные почитатели — витийствуют, одобряют, хлопают по плечу, превозносят до небес, дымят артельными сигарками и потягивают артельное винцо: идеальная форма объединения, идеальное устройство новой жизни!.. Но идеал — всегда впереди, господа, движение к нему постоянно и необходимо, формы же временны, еще много проб на пути. И слушать не хотят: не вперед смотрят, оглядываются на прошлое, и все выходит — победа! Выжили, встали на ноги: они, тринадцать, твердыню сокрушили, а сами живехоньки-целехоньки, и работают, и сбывают, и заказов не отобьешься.

На артельных осенних выставках бурлит весь художественный Петербург — живописцы, любители. Летом разъезжаются «наши художнички» по своим уездам, осенью — обратно, с богатой добычей, да все такое молодое, необычное, новое — свое.

«Поминки на деревенском кладбище» Корзухина, «Выход из церкви во Пскове» Морозова, Дмитриева-Оренбургского — «Утопленник в деревне»; а вот и Крамской — кто бы подумал! — сценка из малороссийского быта: сторож-бахчевник делает мальчишке коня из лозины, братец его, поменьше, уже скачет вдали по меже на таком же иноходце. (После могучего бога Саваофа в куполе храма Христа Крамской словно «разговляется»: летом шестьдесят седьмого года рисует старую пряху, сельскую улицу с церковью, разрушенные сараи, мельницу.)

Молодые — свежей зеленью трав и деревьев, они вливаются в строгие залы академических выставок: приглашают, что поделаешь, — стало на ноги, живет, существует т а к о е искусство!

Нечего нос вешать да ворчать — артельщикам ли не до идеалов! И если во всех гостиных шум и споры вокруг нынешних вопросов, то здесь, в двух залах на углу Вознесенского и Адмиралтейской площади, — как нигде! Что ни вечер — оживленные толки, прения; по-прежнему читают вслух Чернышевского, Прудона, Писарева — и прочитанное вновь возбуждает прения, толки...

« — А вот что дока скажет? — говорили товарищи, остановившись в разгаре спора при виде входящего Крамского...» — это Репин вспоминает. — «Дока» только что вернулся с какого-нибудь урока, сеанса или другого дела: видно по лицу, что в голове его большой запас свежих, животрепещущих идей и новостей; глаза возбужденно блестят, и скоро уже страстно звучит его голос по поводу совсем нового, еще никем из них не слыханного вопроса, такого интересного, что о предыдущем споре и думать забыли».

Завели артельные четверги — собирается человек до полусотни. Через весь зал ставят огромный стол, раскладывают на нем бумагу, карандаши, краски — и артельщики и гости работают, кто шутя, тут же «публикуя» рисунки (хохот!), кто

всерьез, а кто и всерьез, но словно бы шутя: Федор Васильев легко переливает в рисунок одолевающие его фантазии, Шишкин тонко действует пером, зажатым в корявых, мозолистых пальцах, на нескольких ранних рисунках Репина надписи: «*четверги*», «*четв.*», «*на четвергах*». «Серьезные» засели слушать ненапечатанный реферат об искусстве, а из соседнего зала доносятся звуки рояля, негромкое пение. И вдруг — будто искра электрическая проскочила — все встрепенулись: «В жмурки, в жмурки, господа!» — Шишкин, «дедушка лесов» (а лет «дедушке» — тридцать с небольшим), растопырив руки, топчется с завязанными глазами посреди зала, остальные (новое русское искусство!) подкрадываются, щиплют, тащат за полы сюртука — до чего же смешно, весело!..

Молодо и крепко. Крамской работает портреты товарищей, артельщиков и неартельщиков, — Корзухина, Дмитриева-Оренбургского, Кошелева, Морозова, Мясоедова, Чистякова, агронома Вьюнникова. *Товарищи* — нет и в помине неловкой напряженности натуры перед художником: держатся просто и написаны просто — ничего лишнего, нейтральный фон. Внешнее сходство разительно. Его ощущаешь, даже не зная оригинала. Портреты работы Крамского — давно исторический документ: для поколений потомков Морозов, Кошелев, Дмитриев-Оренбургский такие, как на этих портретах. Только ли потому, что *каждый* в отдельности *похож* на оригинал той достоверной похожестью, которая странно, удивительно улавливается и отдаленными потомками? Не потому ли также, что есть между ними *нечто общее* — то, которое находит художник, изучая черты *данного* оригинала.

Есть нечто общее в «закрытом», настороженном взгляде Дмитриева-Оренбургского, и в ощупывающем, ироническом Фирса Журавлева, в уверенной смелости Вьюнникова, пытливом прищуре Шишкина, замкнутом раздумье Морозова и жарком апостольском горении глаз Кошелева. Это *общее* особенно очевидно при сопоставлении портретов людей шес-

тидесятых годов — тех же товарищей Крамского — с портретами людей хотя бы годов сороковых. Новое время — новые люди — новые лица. И каковы бы ни были особенности *данного* лица, отделяющие его от всякого другого, — иное изменилось: как раз то (общее), что *объединяет* лица людей одного времени. Те, из сороковых (тридцатых, двадцатых) годов — и это при вглядывании *видно* — не могли освобождать художества от Академии художеств, признавать Писарева, жить Артелью, превратить (возвысить или снизить, смотря из чьего времени — тех или этих — взглянуть) занятия искусством в трудовую, профессиональную и гражданскую деятельность, *эти* могут, *должны*. «Нет, мы деловые русские люди, — писал один из них. — Русские, по-моему, с характером. Вольному — воля. Кто в деле, тот и в ответе». Тут много слов, которые объединяют людей одного поколения: «дело», «русские», «воля», «ответ»...

Они гордятся, иногда словно бы и щеголяют этой общностью, объединенностью своей. Отправляют артельщика в Москву получать заказ — в сопроводительной бумаге помечают: командируется «один из тринадцати». Крамской под частным письмом ставит: «один из тринадцати» — и росчерк (точно звание). От чахотки умер в Ялте Песков (посылали на общественные средства лечиться) — товарищи просят написать на кресте: «Один из тринадцати».

У Крамского есть рисунок (сепия) «Уголок Артели художников». Исполненный с любовью, исполненный любви, теплого дружеского чувства, должен был он, наверно, запечатлеть минуты особой душевной близости, тихого интимного общения товарищей. Молодо и крепко. Но почему же таким грустным, таким нерадостно-задумчивым получился рисунок? Почему (да Крамской бы и сам тогда не ответил — почему) привлек, приманил его тот поздний час, когда веселье кончилось, когда все еще вместе, но каждый уже сам по себе — ушел в свои думы, итоги, замыслы, и — как нередко бывает

после бурного н общего веселья — загрустил, ие вполне доволен собой? Почему у г о л о к (само слово «собирательное» н определяет, казалось бы, «собнрательную» композицию) да еще А р т е л н, а люди (артельщики, собранные в уголке!) рядом, но не вместе, каждый отраничен от другого, как бы скован, стянут какими-то центростремительными силами внутреинего сцепления — «вещь в себе»?.. Монолитно замер у двери обычно буйный Шустов с будто потяжелевшей снгарой в руке (никто не зиает, а он уже обречен — душевная болезнь и скорая гибель); сосредоточен и замкнут сидящий напротив Корзухин — и в его позе (голова опущена, руки, скрещенные на груди, нога, закинутая на ногу) есть это отчужденное «не подходи»; молчит, глядя близко перед собой, Дмитрнев-Оренбургский; отгорожена от всех завесой сна прикорнувшая на стуле жена его; н реальные ниспадающне занавеси — как бы рассекают уголок на отдельные «уголкн»... Почему?..

То ли дело адрес — «Дорогому имениннику артельщику Корзухину», нсполненный Дмитриевым-Оренбургским. Веселье, шутка, а ведь тоже документ. В центре листа: все члены Артели за праздничным столом — тост за именинника. Внизу: две картинкн, изображающне имениннника в подпитни. Вверху — как бы венец листа — тоже очень смешной рисунок: жадные руки, расхватывающие куски именинного пирога...

УРОК МУЗЫКИ

— У вас есть невеста?
— Да.
— Вот неожиданность! студент — н уже обручен!..
Н. Г. Чернышевский

Вот неожиданность!..

Кто бы мог подумать — такой разумный человек, Иван Нпколаевич Крамской... Ох уж эти деловые русские люди!..

Софью Николаевну Прохорову впервые увидел Крамской в доме своего приятеля-художника: не то возлюбленная, не то содержанка, не то так, «приходящая». Приятель не стеснялся, рассказывал, как ловко врал ей, когда уговаривал, — поверила, пришла, а теперь куда же… Крамской молчал, молча смотрел на нее — ужель утратила она лучшие свои надежды и святые желания? «Часто себе на сон грядущий говаривал: эх, люди! вот как вы поступаете! Что если бы такое создание встретилось в жизни и для меня?» — и ужасался…

Иван Николаевич встретил Софью Николаевну в 1859 году, женился три года спустя: нужно было почувствовать, поверить, что она любит его — не другого, нужно было преодолеть терзающую мысль, что был другой (еще через несколько лет, получив весть о смерти «другого», он пишет к ней, уже к жене: «Я не рад его смерти, но мне легче на свете без него»), нужно было — самое трудное — себя преодолеть, свое прошлое: едва не с малолетства вбили в голову — «падшая»… «падшая»… Одно дело — не бросить камень (милосердие!), другое — поднять «падшую»: «Мне, стало быть, только и выпало в жизни — подбирать на дороге, что бросят для меня другие. Сколько темного и страшного мучило меня. Ведь я тоже человек, ведь я хочу любви чистой, а мне…»

Прошлое еще будет возвращаться в настоящее старательным желанием доказать, что этого прошлого не было, взаимной подозрительностью, сомнениями; но всякий раз настоящее (и будущее) побеждает в Крамском. Едва усомнившись, он тут же снова находит себя, отбивая возможную атаку других: «Проведите же мне во имя Бога черту между нравственным и безнравственным». Сам Крамской провел черту выше уровня принятой, обиходной «нравственности»: это много говорит о времени Крамского и о Крамском как человеке своего времени.

Академические годы Крамского — время решения всех вопросов, женского — тоже. О женском равноправии писа-

ли журналы; Елена из «Накануне», которая от всего отказалась, чтобы разделить участь любимого человека, по словам Кропоткина, определила новое отношение к женщине; «Гроза» Островского и добролюбовские статьи о ней взволновали общество; в «Униженных и оскорбленных» читатели узнали одну из тех «мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом...». Крамской если умом не схватывал, то постигал чувством связь своего (неопрометчивого) поступка с общественным и литературным движением. Накануне женитьбы он убеждает друга (Тулинова): «Ведь это так похоже на роман. А хоть бы и так? Отчего вы не стали бы смеяться, если бы перед вами раскрыл писатель души и сердца людей, здесь действующих, и вы бы увидели все пружины; и почему, наконец, вы не верите, когда я вам говорю: это так случилось, и вы недоверчиво покачиваете головою».

Все-таки Крамской необыкновенно п о с т у п а ю щ и й человек! Все разговаривали, книжки почитывали, многие ли р е ш и л и с ь?.. А Крамской — как же я люблю и не женюсь: «Вы принимаете меня, а ее нет... Вы уважаете меня, а ее нет... Да и не вы один, а все так скажут...» Но что скажут все про его женитьбу, он знать не хочет — ведь я люблю!..

«Великодушие» для него, вполне в духе времени, «пошлое имя», «безумная страсть» не в его натуре. Да и «безумной страсти» вряд ли хватит в качестве «пружины» на три года, когда любви к тому же сопутствуют напряженные труды, постоянное самообразование, товарищеские сходки, главное — борьба, до которой он, Крамской, смолоду был великий и убежденный охотник: «Я не очарован и не влюблен, а люблю просто и обыкновенно, по-человечески, всеми силами души, и чувствую себя только способным если не на подвиги, то, по крайней мере, на серьезный труд».

Крамской (без великодушия и безумства — увольте!) поступает вполне рассудочно, и, хотя в цепи доводов «за» на

первом месте, конечно, любовь («она меня полюбила и я полюбил ее»), дальше следуют и другие: жизнь с ней не задержит моей карьеры и даже не увеличит моих расходов, она кушает в жизни одинаковый хлеб со мной, все, что меня трогает в жизни, в искусстве, не чуждо и ей, она готова рядом со мной идти во всю жизнь, на каких условиях я хочу, — он все выяснил, все обдумал (ведь у меня есть рассудок и есть также некоторое самолюбие).

В ответ на сомнения знакомых Крамской считал долгом «отстоять свои убеждения и защитить свой взгляд, что женитьба не может помешать стать художником, что любимая жена может только принести благо и направить силы человека так, что они только окрепнут и разовьются». «Моя мысль стала много сильнее... — говорит в «Что делать?» Кирсанов Вере Павловне. — И я могу теперь обнимать мыслью гораздо больше фактов, чем прежде, и выводы у меня выходят и шире и полнее». Писарев восхищается этими словами: «Только в чистой среде развертываются чистые чувства и живые идеи... Любовь, как понимают ее люди нового типа, стоит того, чтобы для ее удовлетворения опрокидывались всякие препятствия». Вот как все сходится! Многие современники восприняли «Что делать?» как «роман, специально посвященный вопросу о личном счастье», искали в нем ответ на вопрос о «лучшем личном устройстве жизни»; но Чернышевский только начинал свой роман как раз в те дни, когда Крамской «опрокинул препятствия». «Люди нового типа», читая роман, учились жить, но о н и б ы л и, и действовали, и пришли в роман из живой жизни.

Есть картина Кошелева «Урок музыки»: Софья Николаевна играет на фортепьяно, а рядом Иван Николаевич, сосредоточенный, задумчивый, — слушает. Кошелев (особенно в пору общей работы над росписью храма Христа) близко наблюдал семейную жизнь Крамских; для биографии Ивана Николаевича холст Кошелева интересный и надежный документ. «Урок музыки» — не беглый набросок, не рисунок с натуры,

не этюд, иаскоро запечатлевший частный момент: картииа. Нужио было увидеть, почувствовать иечто типическое, общезиачимое в частной жизни Крамского, чтобы явилась потребность сделать ее содержанием картины. Нужио было почувствовать также, что оиа м о ж е т стать содержаиием картииы.

Холст Кошелева — рассказ о том супружеском счастье, которого ждал Крамской: чтобы ели оба в жизии одииаковый хлеб, чтобы двоих трогало, интересовало и радовало в жизии одио. Но холст Кошелева — рассказ о семейном счастье «новых людей» вообще, о совпадеиии идеала семейиого счастья у Крамского н у «иовых людей», о том, что лишь «иовые люди» могут достигнуть этого идеала. «Сходны ли иаши натуры, нашн потребностн?» — вот первый вопрос, который в «Что делать?» ставит перед собой Вера Павловиа, размышляя о супружеской жизии.

Другое иазвание картины Кошелева проще, конкретнее — «Крамской с женой». И все-таки — «Урок музыки»: картина выставлялась, вряд ли современников мог привлечь семейный портрет малоизвестиого (1865 год!), иачинающего художника Ивана Крамского и вовсе иеизвестной жены его. Все-таки — «Урок музыки»: у р о к семейиого счастья на примере «новых людей» — и м у з ы к а как иезримый образ едииомыслия н единодушия. Напоминание о «Что делать?», где много музицируют, поют, где Вера Павловна часто подсаживается к фортепьяио, где известная певица (н вместе с ней незрнмый образ музыкн) оказывается спутницей Веры Павловиы по Третьему сну ее, предвещающему семейиое счастье.

Вера Павловиа вполне могла походить иа Софью Николаевну, какой нзобразнл ее однажды Крамской: за благородной сдержанностью н духовиой сосредоточеииостью угадывается жажда любнть н быть любимой, пылкнй темперамент, но в сдержанности н сосредоточениости — самолюбие и снла. Такая женщиив сумеет н за себя постоять н управлять швейной мастерской или Артелью художников («Ты одиа

можешь мне помочь вести это дело... Если ты оттуда уедешь, то не знаю, может быть, начнутся ссоры», «В заседании нашем ты объяви мою мысль», — из писем Крамского жене). Но какая-то странная незавершенность, неразрешенность в этих несимметрично поставленных глазах, в этом упрямо отведенном в сторону взгляде...

Еще ее портреты... Худенькая девочка в широкополой шляпе, угловатая, почти подросток, даже мальчишеское что-то. Припухшие щеки, губы, нос толстоват, но резкая светотень, подчеркивая неправильность лица, делает его привлекательнее, милее. Во взгляде устремленных на зрителя детских глаз — надежда и доверие («она готова рядом со мной идти во всю жизнь, на каких условиях я хочу»).

«За чтением»: на скамье в глубине тенистого сада молодая женщина с книгой; глаза опущены, она как бы отрешена от зрителя, погружена в чтение. Счастья, может быть, и нет, но есть покой и воля: покой и воля — в свободной, непринужденной позе женщины, в ее свободном светлом платье, в том, как шаль небрежно сползла с плеч, в теплых лучах заката, которые словно бы делают воздух гуще и неподвижнее. Спокойная и свободная молодая женщина читает...

АРТЕЛЬ ИЗБЕГАЕТ ОБЪЯСНЕНИЙ

Я правды речь вел строго
в дружнем круге,
Ушли друзья в младенческом
испуге...
Н. П. Огарев

Много лет спустя Крамской вспоминал историю Артели: «Зенит был пройден на пятый год, и дело по инерции шло еще несколько лет, как будто даже развиваясь, — но это был обман».

Иначе и быть не могло: Артель была необходима — первое объединение художников, «коммуна», но дом не был построен на камне. Первый параграф Устава выполнен, исчерпан — материальное положение артельщиков упрочено и обеспечено. И не только материальное: бывшие «протестанты» выжили, зажили, самоопределились, стали художники весьма известные, многие из них уже и академики, остальные — на подступах к званию. Артельщики расходятся все дальше, некоторые уже не то что крепко держатся за руки, а едва, для видимости только, касаются друг друга кончиками пальцев. Крамской пытается спасти Артель, как бы подменяя отсутствующую руководящую идею причиной объединения: «Я еще раз обращусь к нашему прошлому» — он все кивает на девятое ноября, на «бунт», на «печку», от которой они пошли танцевать; «именем девятого ноября» — как бы «нравственным кодексом Артели» — он пытается упрочить расшатавшиеся связи. Но людей в движении объединяет цель, будущее, конечная станция, нельзя долго идти, оглядываясь, — в конце концов время и расстояние все более отдаляют исходную точку, станция отправления скрывается из глаз.

Теперь сложно, да и не к чему, восстанавливать какие-то разногласия, «истории»; важно, что они были — о них упоминает заявление «в общее собрание членов СПБ Артели художников члена ее Ивана Крамского»: «Артель уже несколько раз переживала внутренние перевороты», «жизнь внутренняя становится все тяжелее и тяжелее» — общее собрание этих упреков не опровергало. Оно не опровергло и упрека, может быть, более тяжкого: «Артель намеренно избегает объяснений, как будто прячет от себя неприятность... Факты бывают очень некрасивы, последствия тяжелы, а мы молчим и торопимся пройти мимо, не высказываемся...» — признак слабости общества, когда, словно по уговору, «прячут неприятность», сами для себя делают вид, будто все идет «отменно хорошо».

Член Артели Иван Крамской подал заявление в общее собрание по тому случаю, что «один нз трниадцати», а нменно Дмитрнев-Ореибургский, тайком от товарнщей просил Академию художеств предоставить ему заграничную командировку за казенный счет. Крамской увидел в этом «оскорбление и измену» принципам Артели, «всем нам», он поражеи безразличным «иевмешательством» товарнщей, он тоже за самостоятельную личность, ио против того, что «Артель скорее сама готова потерять, нежели заставить терять личность». Ои просит общее собраиие обсудить поступок Дмитриева-Ореибургского: по ответу можно будет заключить, сохраиилась ли хоть сколько-нибудь т а Артель или «давио умерла». Общее собрание поступок Дмитриева-Оренбургского ие обсудило, тем паче — ие осудило, так как он, согласно миению артельщиков, «не отступил по уставу иашему ни в чем».

Не интригуй Дмитриев-Оренбургский, у Крамского другой случай нашелся бы объясниться с товарищами — одии выставился ие так, другой продал ие по правилам, третий... Крамской видит уже, что Артель «позорио толчется неизвестио для чего иа одиом месте». Но ведь он всегда хотел, требовал от Артели большего, чем остальиые (ие оттого ли и был пожаловаи «старшиной», «учителем», «докой»?), — почему же в решающую минуту, когда взывал понять его, в отчаяние впадал («Но послушайте же... Я прошу сказать вас, как вы думаете, вынуждаюсь к тому внутренней тревогой и сомнеииямн...»), почему на этот раз не послушали, не удружилн, не удержали, с плохо скрытой неприязиью н завидным едииством ощетиинлись все против «одного из тринадцати», не пожелали понять, отторгли: «Так как общее собраиие уклоиилось отвечать иа мои вопросы, а товарищн в личных разговорах выразили большинство осужденне моего поступка вообще, а иекоторые даже себя сочли оскорбленными... то после этого находя свое положенне между членами изменившимся до того, что, оставаясь

между вамн, я должен буду лицемерить, я вынужден нахожусь выйтн из Артели...»

Как же так? «Дока», «старшина», «учитель» — не сам же он себе эти звания прнсвоил, а тут н в общем собраннн н в личных разговорах ему беспощадно бросают в лицо: хватит, довольно, нельзя т а к себя вести, невозможно состоять в Артели, когда о н себя так ведет — заносчнв, рнсуется, напыщен, нграет роль, действует назойливо, он деспот самый настоящнй, у нас не вотчина его — свободная артель. Крамской горько шутит: «Кажется, если бы могли, то зарядили бы пушку вашнм покорнейшнм слугой».

А ведь, по существу, он был прав: он провидел, что Артель не может существовать без нден, без «нравственного кодекса», без обновления «формы» — н она распалась (для Крамского — с «нзменой» Дмитрнева-Оренбургского, для остальных — с уходом Крамского). Он был прав, утверждая, что кроме борьбы за кусок хлеба нужны также высокие цели.

«Накорми, тогда н спрашнвай с них добродетели!» — это у Достоевского первая «потребность»: «Накорми!» Но есть иная, высшая — «потребность всемнрного соедннения». Эта «потребность соедннения» в Крамском очень упорно живет: «Не центр, куда сходиться, а центр умственный, вроде какнх-либо очень широких принципов, которые бы все прнзнавали, прнлагать которые на практнке, в творчестве, было бы сердечной потребностью каждого нз нас, словом, нечто вроде философской снстемы в нскусстве...» Он неутомимо проповедует идею такого соедннения, называет ее своим «коньком», но товарнщн ему: «Накормил, спаснбо!» — и, довольствуясь «центром, куда сходиться», не желают заниматься понсками общей, всеми признаваемой «философской снстемы» н даже обязательный для всех «нравственный кодекс» считают посягательством на свободу личности.

Однажды, десять лет спустя, Крамской напишет Третьякову: ужасно-де, Павел Мнхайлович, только что умер от

скарлатины сын, на другой день заболела дочка, но тут же, в коротком (три строчки!) постскриптуме, он все-таки свое — о сражениях на поле искусства («мы бойцы, нас немного, правда, т. е. настоящих»). Третьяков же в ответ — что не видит в борьбе «особой благодати»: «Тесный кружок лучших художников и хороших людей, трудолюбие да полнейшая свобода и независимость — вот это благодать!»

Крамской тащил товарищей-артельщиков к своей «особой благодати», они бодро шли за ним, каждый «до своей станции»; он все тянул их выше, к той всеобщей зависимости, которая и есть независимость, свобода, — им хватало меньшего, благодати тесного кружка хороших людей, обеспеченности работой и хлебом, личной независимости, которую Артель помогла им приобрести. Они не спешили к его высотам, он не желал ждать, чувствовал потребность, обязанность вести их дальше (хотят или не хотят), он уже не мог отступить, шел и вел; Достоевский недаром говорил, что «потребность всемирного соединения» «мучает людей» (наверно, тех, у кого потребность, — «мучает», и остальных — «мучает»).

Товарищи сами взвалили ему на плечи груз «старшины», «доки», «учителя», выбор их — не случайность, не прихоть, у них не было иного выбора. «Крамской как бы родился учителем и делается им постоянно помимо воли, — утверждал тогдашний журнал. — Это едва ли не единственный художник в настоящее время, который способен держать в своих руках школу». Сам Крамской тоже не сомневался, что по праву и по обязанности должен идти впереди.

Он чувствовал за собой право не ждать — вести, он и в объяснениях с общим собранием говорит убежденно: остальные не в силах последовательно, до конца высказать то, что думают, «я самый крепкий в своих выводах», «я способен дольше других к верности»; пока не пересмотрены основания, на которых держится Артель, «я прав до последнего

слова во всем, что сказал». Он бросает «вызов Артели», требуя, чтобы о б щ е е собрание оценило е г о деятельность; он решился на такой вызов «ввиду тех противоречий, которые меня тревожат ежеминутно»: «Верит ли этому кто-нибудь или нет, это вопрос посторонний, а отвечать мне Артель должна непременно». «Я», «мое», «меня», «я»... «Мне... Артель... должна...»

Местоимения в его письмах об Артели: «мы», «нас», «нам», «наши» и рядом — «Богу известно, что теперь у всех у н и х на уме. Господи! если бы к н и м в душу ничего не зашло дурного... Ты одна можешь м н е помочь вести дело (это он из Москвы — жене: руководит Артелью. — *В. П.*). ...Косись того, как о н и думают устроить свои дела... Письма моего и м читать, разумеется, незачем...» (разрядка моя. — *В. П.*).

Любопытно: уже вскоре после возникновения Артели в одном письме соседствуют определение «один из тринадцати» и реплика свысока «я собрал у себя лучших» (лучшие среди равных!)...

Репин в своих воспоминаниях о Крамском изобразил Артель слишком идиллически, но, кажется, сам того не замечая, выявил это подспудное «я» — «они», «один из тринадцати» — остальные, разное ощущение «благодати»: «Исключение из беззаботного веселья составлял иногда Крамской. Сидевших около него гостей он часто увлекал в какой-нибудь политический или моральный спор... Однако симпатии публики были большей частью на стороне веселой беззаботности. Это выразилось однажды в стихотворении И. С. Панова[1], при отъезде Крамского за границу. Стихи эти приглашали товарищей пить, петь и веселиться, «покудова нету Крамского». С приездом его, говорилось далее, начнется другой порядок: польются «все умные, длинные речи»...

[1] Художник-иллюстратор; стихи его печатались в журналах.

— А ну, что дока скажет?

И «дока» говорил. Говорил горячо и очень много. Современники единодушно отмечают, что очень много говорил.

Высказанное слово — сугубая реальность, его не спрячешь, не изменишь; высказанное слово часто определяет отношения между людьми, изменяет положение в их сообществе. Крамской считает себя вправе гласно «рыться в душе» другого, если это нужно для дела, хотя и понимает: «Откровенность имеет страшные последствия, она может человека изолировать совершенно, но ведь как иначе? Другим путем не придешь к истине». Он неизменно ощущает себя провозвестником истины.

«Я добро, и этим враг твой, противник страшный, ты уже заюлил, как только почуял приближение честной и открытой речи, но… удар тебе будет неотразим… А все-таки неприятно и тяжело, хотя и правда требует этого» — будто из апостольского послания, а это он всего-навсего собирается к простейшему Алексею Тарасовичу Маркову требовать задержанную плату за роспись купола.

Он и жене, Софье Николаевне, докучает «честной и открытой речью»: «Неужели же ты пожелаешь, чтобы я не видел тех недостатков, которые есть в тебе и все-таки не мешают быть тебе в моих глазах хорошею, ведь это значило бы, что я глупее тебя, то есть ниже, а разве ты желала бы иметь мужа ниже себя?..»

Несколькими годами позже в письме к Репину он станет раздавать «дипломы» художникам: Ге «погиб», Мясоедов «неисправим», оба Клодта — «маленькие», Перов возомнил себя великим, Прянишников и Маковский «мешают Божий дар с яичницей», Боголюбова и Гуна «вычеркиваю» и проч. «Какая, подумаешь, сатанинская гордость и самолюбие, но… до тех пор, пока я не потерял сознания, я смело, со спокойной совестью буду анатомировать других, извлекая, как умею, уроки для себя…»

Ои стаиет объяснять Репину «иеуспех» его картины — Репин в Париже, он в Петербурге, картины репииской ие видел в глаза, знает только тему. Но: «Как могло случиться, что вы это писали?.. Я думал, что у вас сидит совершеино окрепшее убеждеиие относительио главиых положеиий искусства...» Следует долгий, очеиь интересиый разговор о иациоиальиом и общечеловеческом в искусстве, об идее и форме, об отиошеиии буржуазии к искусству, все откровеиио, все правильио, все — истина, а Репин сердится: раздражеиио отвечает иа рассуждения Крамского «относительио главных положеиий искусства» — какое все это имеет отношение к иеуспеху его картины? «Дело было гораздо проще: оиа была повешеиа так высоко, что рассмотреть ее ие было возможиости — вот и все». И вообще: «Ваше письмо произвело иа меня страииое впечатление... Вам показалось, что я, разбитый иаголову, бегу с поля сражеиия (хотя вы ие зиаете, за что я сражался)... вообразите вашу ошибку: я стою спокойно, во всеоружии на своем посту...» Но Крамской убеждеи, что зиает истину и обязаи откровенно ее утвердить. Следующее письмо к Репину в полтора раза длиниее первого и сиова о «главных положеииях искусства», ибо Репин, вероятно, ие понял сути спора. Репии только рукой махнул — оборвалась переписка...

Крамской иеизмеиио жаждет открывать истину, объяснять, ио Артель уже ие тринадцать юиошей-«бунтарей», — каждый, «один из тринадцати», уже «сам большой»; Артель все более избегает объяснеиий. Как обычио, смотрят иа иего вопрошающе:

— Что дока скажет?

Дока говорит...

Да: «Все умные, длинные речи».

И Репии приводит еще две оставшиеся в памяти строчки из веселого стишка Паиова: с приездом Крамского —

> «...Калошей иа шляпы не будет менять
> Якобий Валерий Иваныч».

«Вспоминалась здесь шутка В. И. Якоби, — объясняет Репин, — положившего однажды калоши на место шляп, а шляпы рядком на полу, на месте калош».

При Крамском шляпы лежали на своем месте, калоши на своем. Дока, учитель, старшина...

Разрыв с Артелью, распад ее, гибель детища, с надеждой пестованного, обратное превращение объединения в полтора десятка отдельных единиц, неприязнь вчерашних сподвижников Крамской пережил бы, наверно, глубже и тяжелее, если бы не важное событие в русском искусстве — создание Товарищества передвижных художественных выставок. Похоже, это событие ускорило разрыв Крамского с Артелью: 2 ноября 1870 года был утвержден Устав Товарищества, заявление Крамского о выходе из Артели подано 24 ноября.

Мысль о Товариществе привез в Артель Мясоедов зимой 1869 года. Идея передвижения выставок была для Крамского не новой: четырьмя годами раньше он (без особого успеха, правда) возил картины артельщиков на нижегородскую ярмарку. В конце 1869 года московские художники просили артельщиков обсудить на одном из четверговых собраний «эскиз проекта подвижной выставки». Устав Товарищества большинство артельщиков приняло холодно, Крамской же был, по его словам, «поглощен этой идеей действительно»: «Я видел выход. Я призывал товарищей расстаться с душной и курной избой и построить новый дом, светлый и просторный. Потому что мы росли, и нам становилось тесно».

Мясоедов рассказывал о начале Товарищества: «Вся организация дела лежала на Ге, Крамском и мне, остальные шли на буксире...»

Крамской смело расставался с Артелью, заживавшей чужой век, с прежними товарищами, которые принимали инерцию за развитие: «Мне было не жаль расставаться со

старой формой. Миогим было жаль». Необходнмость движения, обновления — постоянное «Вперед!» Крамского.

...Первая выставка Товарнщества передвнжников открылась в Петербурге 29 ноября 1871 года.

ПРИРОДА. ДВЕ «НОЧИ»

...А душа есть только в «Грачах».
И. Н. Крамской

Всего-то иа Первой передвижиой — сорок семь иомеров, из иих половнна (двадцать четыре) пейзажн, а нз другой половниы половииа — портреты, а то, что осталось, — жанр, «отрывок из действительиости» (Пряиишиикова «Порожияки», «Погорельцы», Перова «Охотиики иа привале» и «Рыболов»), но и пейзаж, и портрет, и жаир — все сорок семь «иомеров» — ощущались иа выставке совокупио, живым и сложным целым: и пейзаж, н портрет, и жанр открывали зрителям образ родной земли, е д и и ы й образ (прнрода и человек, лицо человека, быт его, «пристрастия человеческне»). Художника н зрителя роднили прнстальное всматриваине, углубленное познаванне, согретые сердечным теплом, — поэзия открытня. Единый образ русской жизни, п р н р о д ы в самом широком значенин этого слова («океан действительиостн», по выражению тогдашиего критика) — и рядом «Петр н Алексей» Ге, картииа, которая толкала осмыслить, осознать идею двнжения, развития народной жизни (прнроды) н которая с одинаковым правом могла читаться как эпиграф н как вывод выставки; Салтыков-Щедрни замечал многозначительно, что картиив Ге являет зрнтелям образ человека, страстно преданиого своей стране, своей земле, н «приводит к мысли о н е о б х о д и м о с т и о б и о в л е н н я н в о з р о ж д е и и я». На выставке дыша-

лось легко — оиа поражала современников «чем-то особеиным и небывалым: н первоначальная мысль, и цель, н дружное усилие самих художников, которым иикто извне ие задавал тона...». С Первой передвижной ие только картииы двинулись в путешествне по России: отсюда, с Первой передвнжной, русское нскусство двинулось по новому путн.

Крамской с гордостью сообщал об открытни выставкн: «Петербург говорит весь об этом... Ге царит решительно... Затем Перов, и даже иазывают вашего покориейшего слугу, и я рад, что с таким сюжетом окончательно ие сломил себе шею, и если ие поймал луны, то все же нечто фаитастическое вышло...» В каталоге Первой передвнжной под номером тридцатым значилось: «И. Н. Крамской. Майская ночь. Из Гоголя».

Иные критнкн сомнительно поругали картину (сопоставляя то, что нзображено, с описаниями Гоголя и пользуясь надежным пнемом пересказа «содержания»), ииые сомнительно похвалили («Так уж пнелись нам все этн серые мужички, иеуклюжне деревеиские бабы, испитые чииовникн и выломанные вкоиец чиновницы, что появление произведения, подобиого «Майской иочи», должно произвести на публику самое приятное, освежающее впечатление»), ио вот что, пожалуй, самое важное: ни те, кто порицал, ни те, кто одобрнл, ни те, кто просто принял картину — рядовые зрители, приходившие на выставку смотреть, вбирать в себя, а ие высказываться «по поводу», — иикто ие усомнился в том, что картииа, замысел которой содержал «нечто фантастическое», имеет право рядом с погорельцами, порожняками, охотннкамн, рядом с весеииими грачамн, сосиовым лесом, стадом у реки, рядом с «Петром и Алексеем», иакоиец, представлять н о в о е русское искусство.

Свойственное иароду поэтическое мировосприятие, неизмеииый порыв к фаитастическому, вымыслы воображения — «первоначальные игры творческого духа», в которых

Пушкин призывал видеть историю нашего народа, — вот что связывает картину Крамского с другими работами выставки, с пейзажами, портретами, жанрами, сливает с ними воедино, в живой и цельный образ.

Попытка Крамского изобразить «нечто фантастическое» по-своему связана с выставленным тут же на Первой передвижной «этюдом с натуры» — мужицким портретом, о котором один из рецензентов писал, что «это не есть изображение отдельной личности, а целый верно представленный тип добродушного и вместе хитрого, как лиса, выносливого и закалившегося, как кремень, русского крестьянина»; она связана, слита с другим написанным в том же году портретом старика украинца — тяжкая дума на обветренном лице, невеселая складка губ и обжигающие светлые глаза.

Вскоре после окончания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь писал о народных песнях: «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая жизнь народа».

Это следует иметь в виду, и вдумываясь в оценку современниками картины Крамского как произведения, соответствующего характеру, направлению Первой передвижной выставки, и осмысляя позднейшие попытки передвижников, удачные и неудачные, расширить изображение народной жизни, «воспроизведение мужицких интересов» за счет привлечения образов народно-поэтического творчества.

Работа над «Майской ночью» — для Крамского событие первостатейное.

Он уже известен как портретист, пожалуй — известный портретист, пишет великих людей и невеликих, своих знакомых и царствующую фамилию, но слава портретиста — для него не слишком желанная слава: картинка, какой-нибудь жанрик пустячный — уже сочинение, фантазия, идея, тема, а портрет (поди, объясни всякому, сколько в нем подчас идеи, фантазии, темы!) — «прикладное», «заказное»

нскусство. И вот иаконец, должио быть, именно для Первой передвнжной — словно решнтельный шаг иа новый путь, в новую жизнь — картина задумана, сочиняется, найдены н тема н сюжет, на мольберт поставлеиа картииа — п е р в а я после выхода из Академнн, после академическнх Моисеев, которые, конечно же, ие в счет, а потому — в ж н з и н первая картиchampionship

Но тут, как назло, надо спешно выполнять заказ Васнлия Андреевнча Дашкова, директора Румянцевского музея: копируя старые гравюры и живописиые оригиналы, писать портреты для «галереи русских исторических деятелей» — так это называлось. Сначала было ннтересно: он всматривался в лица столетней давиости, разительио не похожне на нынешиие, — ие только выражение, сама лепка лиц казалась совсем ииой, за сто лет словно измеиились формы, пропорцин. Но заказ огромен (всего Крамской исполиил семьдесят девять портретов!), «галерея изображеиий» предполагает едииообразие, техника одииакова (Крамской чувствует — в руке, в глазу ожили хватка, навык «бога ретуши», в мастерской словио бы остро запахло фотографнческой «химией»); к тому же заказчик иетерпелив, Крамскому уже не до всматрнваиня — гонит по три портрета в деиь («работаю волом»), одурел, превратился в фотографнческую машину. Ярмо! И во сто раз потяжелевшее с тех пор, как на мольберт поставлеи набросок к а р т и н ы.

Только летом семьдесят первого года, когда до Первой выставкн Товарнщества рукой подать, последнне деятели нз галерен великих упакованы для отправки заказчику, семья (Софья Нниколаевна, сыновья, дочь) перевезена на дачу (свобода!) — мольберт на плечо (это только так говорится: на самом деле — упакованы чемодаиы со всем иеобходимым; н все-такн — мольберт иа плечо!) н в Малороссию, в Хотень, где обещает ждать его юноша-пейзажист Федор Александрович Васнльев, удивнтельный, высокнй талант.

И вот уже тройка мчит Крамского от железнодорожной станцнн в неведомое село Хотень (где не ждет его любезный сердцу Федор Александрович: чахотка прогнала несчастного юношу дальше на юг — в Крым). К дому Крамской подъезжает в темноте. Сказочный сад — деревья, полные мрака, стоят вокруг стеною, ветер с густым шумом качает нх вершины, чуть тронутые светом месяца; в шуме переливающейся листвы н в глубине души как бы одновременно возннкают неясные серебряные вндения, н кажется, еще чуть-чуть, самая малость, — н на дорожку сада выйдут нз-за деревьев таннственные, но явно зрнмые, ощутнмые глазом прнзракн (Крамской в пнсьме: «Ночью ждал прнвидений — не прншлн»). Крамской идет по саду: «Такое чувство охватило меня: н хорошо-то здесь очень, н тяжело мне очень. Вот она, прнрода!» Ему вдруг представляется, что одна нз тех серебрнсто-лунных девушек, которые вот уже несколько месяцев томят его, являясь перед ннм н в мыслях н на полотне, да так ясно, что словно бы наяву, — ему вдруг представляется, что одна из этих девушек неслышно скользит перед ним по дорожке, манит: «Пойдем, пойдем», — страшно (потом, за чаем, успокоясь, он решит написать сомнамбулу), страшно, «а деревья, подлецы, дружно, дружно шумят...»

О, вы не знаете украинской ночн!.. Крамской знает ее с детства, с казацкого русско-малороссийского пограничья, со скитаннй отроческой поры: украннская ночь, с необъятным небесным сводом, с ясным месяцем, глядящнм в ключевой холод прудов, с дремлющнм на возвышеннн селом (еще ослепительнее блестят прн месяце ннзкне беленые стены хат), с далекой мелоднчной песней — такая украннская ночь жнвет в Крамском, как бы подремывая в уголке душн его н мгновенно пробуждаясь от удара новых впечатлений.

(Еще через пять лет он в Н е а п о л е, услышав напевы крестьян, вдруг вспомнит совершенно ощутнмо, тоскуя н томясь, малоросснйские ночн — прнроду, песнн.)

«Знаете ли вы украинскую ночь?..» Но у Гоголя «знать» — «чувствовать»; точными мазками божественной кисти, выхватывая отдельные подробности, он помогает узнать-почувствовать; здесь, в Хотени, Крамской мысленно как бы заново прочитывает Гоголя, ухватывает главное в картине — чувство украинской ночи, тайна украинской ночи остро пробуждаются в нем. Из задуманной картины уходит иллюстрация к повести. Долой Левко — совсем не нужен этот спящий парубок: не сон, а вместе сон и явь должны возникнуть на холсте; долой старый дом на горе — вместо него гоголевские же (и Крамского — он родился, вырос в такой) крытые соломой хатки; не месяц — только свет его и этот увиденный Гоголем серебряный туман, странное упоительное сияние, излучаемое стенами хат и стволами деревьев, гущей тростника, цветом яблонь, печальными, певучими фигурами девушек-русалок, которые не просто должны быть изображены, но как бы звучать должны в картине задумчивой печальной мелодией...

Крамскому кажется, что едва ли не самое главное для него — решение технической задачи: «Все стараюсь в настоящее время поймать луну... Трудная штука — луна». Позже ему откроется, что трудная штука — не просто луну поймать, но поймать и выразить то сложное, многозвучное чувство, которое пробудила она в художнике.

Несколько лет спустя Крамской напишет Репину: «Что хорошего в самом солнце, как солнце? Свет его на предметах, да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно ослепит и только. Что хорошего в луне, этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами — целая симфония, могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее, словом, предмет для искусства достойный».

Пейзаж — не природа сама по себе, но природа, прочувствованная, воспринятая «бедным муравьем», родившая отзвук в душе его и одухотворенная, одушевленная его восприятием, созвучием душевного строя «бедного муравья» и могучей симфонии мироздания. Трудно поймать средства выражения этого душевного строя, этого высокого чувства, чтобы, запечатленное на холсте, оно не умалилось, не опростилось, не снизилось. Попытка выразить «нечто фантастическое» решением технической задачи рождает эффект, с подлинным чувством несовместимый.

У Гоголя соединение реального и фантастического естественно, переходы неощутимы, какая-нибудь девушка или парубок какой-нибудь вступают из сельских, хуторских буден в мир фантазии просто, непринужденно, как, раздвинув кустарник, входят в залитый лунным светом сад. В живописи, лишенной возможности показывать движение времени, совмещение реального и фантастического особенно сложно. Предшественников (в которых он видел бы пример) у Крамского нет, нет и опыта в создании к а р т и н ы, и смелости, рождаемой опытом или сильным, бьющим наружу дарованием.

Крамской не отступил от требований времени. Отойдя от иллюстрации к повести, он подошел к жанру. Наверно, и в этом для посетителей Первой передвижной одна из причин соответствия полотна Крамского духу и направлению выставки. Бытующее объяснение картины как изображения и не русалок вовсе, а купающихся украинских девушек снижает и опрощает замысел Крамского; но с точки зрения «времени Крамского», с точки зрения понимания живописи в духе того времени — это похвала.

Десять лет спустя Крамской возьмется за картину «Лунная ночь». Вроде бы опять то же: ночь, сад, мощные стволы тополей, темная вода заросшего кувшинками пруда, задумчивая женщина в белом платье... У него уже и опыт

есть — картина написана увереннее, чем «Майская ночь». Но в «Майской ночи» Крамской искренне пытался передать «нечто фантастическое»; нарочитость, эффект — от несоответствия цели и средств выражения. Работая над «Лунной ночью», Крамской в самом деле оказался порабощен технической задачей: «мерцание природы», «высокая симфония» нарочиты, задуманы, они не цель, а средство для создания эффекта. Еще одно название картины — «Волшебная ночь». Но слово «волшебный» в равной мере имеет оттенок сказочный или оттенок салонный. *Волшебства* нет: богатая барыня позирует в ночном саду. Картина по-своему цельна: лунный луч театрально выхватывает из темноты красивые уголки аллеи, белый цветок лилии и его отражение в темной глади пруда вычурны; лунный свет зеленовато-холоден, он не вырвался из души художника таинственным серебряным туманом, сиянием — написан старательно; женщина — не *вообще* женщина, не фантазия, лицо и фигура несколько раз переписывались, пока не превратились в портрет Елены Андреевны Третьяковой, жены Сергея Михайловича: Сергей Михайлович заранее, до окончания картины, оставил ее за собой и пожелал видеть на ней портретное изображение своей жены.

В отличие от «Майской ночи» «Лунная ночь» «не впишется» в экспозицию очередной выставки передвижников (Крамской пошлет ее на Восьмую), покажется на ней чужеродной — в этом тоже ее «цельность», если угодно. «Сентиментальная сценка с волшебным освещением не в характере русского искусства», — сердито откликнется на появление «Лунной ночи» один из рецензентов, близкий Товариществу. От «мыслящего художника» «можно ожидать гораздо больше, чем более или менее верного воспроизведения действительности или технических тонкостей».

Крамской с пророческой чуткостью писал о пейзажах на Первой передвижной: «Пейзаж Саврасова «Грачи прилете-

ли» есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут же и Боголюбов (приставший), и барон Клодт, и Иван Иванович (Шишкин. — *В. П.*). Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах».

ПРИРОДА. ТРИ ПОРТРЕТА ШИШКИНА

Хоть не вечен человек,
То, что вечно, — человечно.
А. А. Фет

Душа в саврасовских «Грачах» — это то главное, что проникает, наполняет жизнью, связывает воедино деревья, воду, воздух, превращает «списанный вид» в написанный пейзаж, преображает совокупность запечатленных предметов в единое и многоголосое звучание. Это способность увидеть, понять, почувствовать природу как живое, целое, в многообразии и единстве, чтобы потом словно заново создать ее на холсте — природу-ландшафт, природу-человека, природу во всех ее проявлениях, потому что душа, которую Крамской обнаружил в саврасовских грачах, — достояние, необходимость не только пейзажа, но портрета, жанра, исторического полотна, вообще живописи, искусства вообще.

Портрет, род живописи, наиболее близкий Крамскому, становится высоким искусством не от похожести лица, даже выражения лица, фигуры, позы, рук, а от того, есть ли в нем душа — душа оригинала и душа художника, от того, есть ли в портрете своя душа, душевный строй, отзвук, который вызван оригиналом в душе художника.

«На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг...»

«Отклик» начинает самостоятельно существовать как реальность: появляются портреты, более похожие на оригинал, чем он сам на себя («Зеркало не так верно повторяет образ» — слова Белинского).

Когда Крамской выставил написанный в 1880 году портрет Шишкина, поэт Минаев, выражая общее мнение, шутил: «Более портрет на Шишкина похож, чем сам оригинал на самого себя».

На протяжении одиннадцати лет Крамской писал Шишкина трижды: менялось время, менялись Крамской, Шишкин, менялись понятия в живописи и представления живописцев. Небезразлично, наверно, что Шишкин писал природу — пейзажи, и во время работы над его портретами мысли Крамского о пейзаже и о портрете, их задачах и достоинствах, перекликались, взаимно обогащались, сливались воедино. Три написанных Крамским портрета Шишкина являют живой пример постижения *человеческой* природы, души ее, рождение отклика.

В первом портрете (графическом) 1869 года сразу ощутимо сходство с оригиналом: черты личности угадываются и в крупной, плотно сбитой фигуре, и в скульптурной массивности лобастой головы, и в проницательности прищуренных глаз, и в сильных руках, совершенно очевидно не привыкших быть без дела, без движения, — они как бы на мгновение задержались в покое, крепкие пальцы (Репин: «лапы ломового», «корявые мозолистые пальцы») с каким-то даже усилием, неудобством сжимают такой незначительный предметец — папироску. Умный, сильный, сосредоточенный, привыкший к труду, к делу человек — довольно, кажется, но... для «высокого» портрета мало. Портрет еще как бы фотографичен — не оттого, что внешне чересчур «графичен», а оттого, что *по сути* мало живописен: «фотографичность» осталась и в позе, и в повороте оригинала, и в кресле, на котором он посажен, вместе со

сходством ощутима з а д а ч а передать сходство (прнмерно то же сумели бы, наверно, сказать о человеке Деньер нли Тулинов, особенно с помощью такого ретушера, как Крамской).

Четыре года спустя (Крамской с Шншкнным еще ближе — вместе на даче, вместе работают) — новый портрет: Шншкнн на фоне пейзажа, «в своей стихии», по определению Крамского, «тут он н смел н ловок, не задумывается; тут он все знает, как, что н почему». На поляне, заросшей высокой травой, Иван Иванович остановился, опнраясь на палку от зонта. Рабочее пальтецо, дорожные сапоги, этюдннк на плече — вышел только что из густого леса, который поднимается за спнной. Там, в лесу, ему каждая березка, каждая сосенка знакома — не потому, что каждую из ннх он разглядел н запомнил, а потому, что никто, как Шншкин, не знал дерева, ннкто не умел так быстро н точно схватить, передать всю совокупность его общнх н «нндивидуальных» черт. Иван Ивановнч спокойно н вннмательно (все тот же прнщур) оглядывает окрестности: сейчас найдет нужный вид, одним сильным ударом вобьет в сухую землю острне палкн, раскроет зонт, усядется поудобнее... «Шншкин нас просто изумляет своимн познаниями, по два н по три этюда в день катает, да таких сложных, н совершенно оканчнвает», — восторгается Крамской, живя с Иваном Ивановнчем на даче.

В восторгах Крамского, вполне нскреннних, чувствуется «но»: настораживают «сложные», «познания». Далее Крамской раскрывает, развнвает мысль: «Я думаю, что это единственный у нас человек, который з н а е т пейзаж у ч е н ы м о б р а з о м, в лучшем смысле, н только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чуткн к ш у м у н м у з ы к е в п р и р о д е н которые особенно деятельны не тогда, когда заняты формой н когда глаза ее вндят, а, напротнв, когда жнвой природы нет уж перед

глазами, а остался в душе общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека, и когда *настоящий художник*, под впечатлениями природы, обобщает свои инстинкты, *думает пятнами и тонами* и доводит их до того *ясновидения*, что стоит только формулировать, чтобы его поняли. Конечно, и Шишкина понимают: он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое, но что бы это было, если бы у него была еще *струнка*, которая могла бы обращаться в *песню*. Ну, чего нет, того нет» (разрядка моя. — *В. П.*). Портрет Шишкина на поляне — это портрет вот *такого* Шишкина, «ученого» пейзажиста, «человека-школы», который умеет неотразимо точно рассказать о том, что видел, и не может спеть.

Но и Крамской, портретируя Шишкина, не слышит шума и музыки *природы*, не обобщает, не поднимается от просто ви́дения до ясновидения. Предвзятость самой идеи, нарочитость ее — пейзажист на фоне «своего» пейзажа — мешает проникновению в «общий смысл предметов», приглушает звучание душевной струнки. Замысел портрета, кажется, вырос из шуточного наброска «Монумент пейзажисту» — Шишкин возвышается на пригорке, поставив ногу на могучий пень, и величественным жестом указует на лес. Искусственность замысла осталась в решении. *Песня* — такая, чтобы сразу соединила оригинал, портретиста, зрителя, — не зазвучала. Словно сбивает что-то. Крамской позже признается: «Шишкин»... тоже ничего, я его люблю даже, только он... *сырой*!.. Знаете, как бывает хлеб недопеченный... Очень хороший хлеб, и вкус есть, и свежесть продукта, а около корочки, знаете, этакая полосочка сырого теста...» Или, повторяя его же, Крамского, слова: деревья, вода, даже воздух есть, а душа...

Если бы Крамской поднял замысел до обобщения, если бы думал «пятнами и тонами», он мог бы создать портрет, который впрямь музыкой зазвучал, вырвался в авангард тогдашней живописи, и не только русской. Если бы, если бы... Но (опять же словами Крамского) чего нет, того нет.

Третий портрет Шишкина (1880 года) предельно прост: стоит человек, внимательно смотрит на зрителя. Но это та высокая простота, которой отмечается зрелость таланта, полное постижение художником своих возможностей, та простота, которая отличает, *отделяет* шишкинские «Сосны, освещенные солнцем» от ранних его работ.

Как легко все высказалось, как свободно музыка зазвучала. Естественность и непринужденность — руки небрежно в карманы, — ни следа позирования, даже необходимой остановки перед взглядом портретиста — ощущение непрерывности движения; и притом монументальный силуэт («пятно») на светлом нейтральном (почти цвета загрунтованного холста) фоне. *Природа* человека почувствована, вобрана портретистом (*услышана*, как шум, как музыка) и обобщена. Не нужен этот «условный» лес за спиной: русский зритель и так без труда угадывает своего любимца, «дедушку лесов».

При первом же взгляде на кряжистую, плотно сбитую фигуру почти неосознанно возникают образы освещенных солнцем корабельных сосен, могучих дубов — его деревьев. Все та же сосредоточенность глаз, но не подчеркнутая прищуром: пристальность в глубокой проникновенности взгляда человека на портрете, в простоте и мудрости ви́дения (ясновидения?) портретиста...

Память сердца, память ощущений одинаково необходимы, пишет ли художник *природу* — лунную майскую ночь, залитые солнцем смолистые сосны, крик грачей, или *природу* — человека. Память сердца, память ощущений нужны *художнику*.

«Я сижу у кого-то на руках и смотрю в черную дымовую плетеную трубу четырехугольной формы, через которую видно небо... Еду откуда-то на санях очень низких (дровнях) и вижу с поразительной ясностью стволы тонких берез, обледенелый снег, замерзшие лужицы, в которых лед отливает перламутром, а от вечернего солнца длинные тени... Это впечатление (помню очень хорошо) сопровождалось грустным и тоскливым чувством, хотя и приятным... Летнее утро, теплое, светлое, солнечное, росистое и пахучее, я иду с блинами... по саду нашему, по дорожке, и с обеих сторон трава очень свежая и пахучая, выше меня ростом. Очень весело, и я горжусь важностью данного мне поручения. Как бьет мокрая трава в лицо и осыпает всего брызгами...» — какая живопись, художество!.. Крамской, измученный смертельной болезнью и жизненными неудачами, за год до конца напишет эти строки (и другие — подобные) в автобиографии для газеты «Новое время». Непривычно и удивительно — т а к о е в газетной автобиографии (может быть, потому и не дописана), но это — рука художника, автопортрет, природа и человек, природа человеческая.

«ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ»

Мой бог — человек...
И. Н. Крамской

Камни... Серые, холодные... Одинокий человек сидит на холодном камне в бескрайней пустыне, дума его глубока и мучительна — человек выбирает путь.

Крамской объясняет: «Есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье пойти ли на-

право или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу...»

Картина называется «Христос в пустыне», но это картина про жизнь к а ж д о г о ч е л о в е к а.

«Расширяя дальше мысль, — продолжает Крамской, — охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому аршину, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во время исторических кризисов».

«Расширяется» мысль, замысел: от «я», от «каждого человека» — до «человечества вообще», от «моего маленького аршина», от «момента в жизни каждого» — до «исторических кризисов». И это общее, грандиозное, всеобъемлющее — «человечество», «история» — в одном сосредоточенно, мучительно думающем человеке посреди бесконечной пустыни.

«Христос в пустыне»... Традиционный сюжет, легенда, современникам Крамского досконально знакомая, из детства ими затверженная. Иисус крестился в Иордане, был затем возведен «духом» в пустыню, там постился сорок дней и сорок ночей и напоследок взалкал. И приступил к нему искуситель: «Если ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами». Иисус же ответил: «Не хлебом единым будет жить человек».

Художник Верещагин, который полсвета объехал, зорко увидел и точно перенес увиденное на холсты, посмеялся над Крамским: для того, кто изучал Палестину, «непонятна эта фигура в цветной суконной одежде, в какой-то крымской, но никак уж не палестинской пустыне». Верещагин, как всегда, проницателен: до палестинских пустынь Крамской не добрался, серую каменистую землю подсмотрел в Бахчисарае и Чуфут-кале, а «непонятная» фигура в суконной одежде — чтобы увидеть ее, никакие Палестины не нужны...

Не хлебом единым будет жить человек... Человек должен задуматься, понять, зачем, *чем* жить, должен *выбрать*: не хлебом единым *будет*, но, *может*, и хлебом единым.

Камни на картине Крамского «Христос в пустыне» — образ не только пустыни (тем более не «данной» — палестинской или крымской — пустыни), но образ пустынного мира, в котором человек (всегда одинокий перед необходимостью выбора) выбирает (уже выбрал!) свою дорогу. Крамской всю жизнь будет возвращаться к размышлениям о «вечной истории» — борьбе за кусок хлеба и стремлении к целям, ничего общего с рублем не имеющим. Это немало — стремление: Крамской скорее от себя откажется («истребит себя», по слову Достоевского), чем от страстного стремления «высоко держать душевный строй».

Евангелие всегда воспринималось как иносказание. Немудрено: главный герой книги проповедовал притчами, факты же, сообщенные в Евангелии как реальные, превращались в притчу грядущими проповедниками. Стремясь найти в жизни и деяниях Христа сегодняшний идеал, люди во всякое время находили современные им слова и образы, которыми объясняли «вечную книгу».

Лев Николаевич Толстой, не объясняя, а излагая Евангелие, решительно заменяет слова и образы книги своими. Некто «искуситель» становится в пересказе Толстого «голосом плоти» человеческой, а «Дух» (с прописной буквы) — человеческим духом. Ни бога, ни искусителя вне человека — только сам человек *наедине* с собой.

Понятия и образы времени — Толстой еще не примется за изложение Евангелия, а Крамской (картина «Христос в пустыне» уже написана, мысли выношены, выстраданы!) будет доказывать Репину «атеизм» Христа: «Что мне за дело до такого бога, который не проводил ночей, обливаясь слезами, который так счастлив, что вокруг него ореол и сия-

ние. Мой бог — Христос, величайший из атеистов, человек, который уничтожил бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это». И в ответ на возражения Репина горячо повторяет: «Что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И если у Христа есть ссылки на «пославшего его», то это только восточные цветы красноречия; посмотрите, как он запанибрата обходится с богом — он всюду отождествляет себя с ним. А ведь он *не больше, как человек* — человек!»

Подступая к картине, Крамской отправляется за границу, «чтобы видеть все, что сделано в этом роде». Примеров для себя он не находит: даже Рафаэль, хотя изображал Христа, «пожалуй, недурно (!), но он его изображал со стороны мифической, а поэтому все его изображения Христа никуда не годятся теперь, когда физиономия Христа становится человечеству понятна». Но, осмысляя творения старых мастеров, Крамской проникается убежденностью, что и «у прежних художников Библия, Евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей».

Крамской, хоть и не нашел у старых мастеров примера, ради которого ездил в Европу, прежде чем решительно взяться за картину, но начинал не на пустом месте. Были *свои* — Иванов с «Явлением Мессии», Ге с «Тайной вечерей». Рафаэль Рафаэлем, но для Ивана Крамского, взросшего на русской почве, всеми корнями в нее ушедшего, всем существом ощущавшего «нерв» современной русской жизни, *свои* во многом ближе и бесспорнее. Пробуждение народа от векового безмолвия, ожидание человечеством исторического поворота, запечатленные Ивановым, и при этом рожденное его картиной чувство неизбежного поворота в самой исторической живописи, предметом которой должен стать «век теперешний». Напитанная духом современности «Тай-

ная вечеря» Ге: привычный, заученный сюжет, заново осмысленный и прочувствованный, оживленный художником, — картина, в которой для одних призыв к нравственному подвигу, а для других уничтожение идеалов. (Про уничтожение идеалов записал в своем известном дневнике профессор словесности и цензор Никитенко; в дневнике есть такая пометка: «Был также Крамской, с которым я имел прения о картине Ге. Он находит, что она — удивительная вещь...») Салтыков-Щедрин многозначительно писал о «Тайной вечере»: мир, изображаемый художником, может быть собственным миром зрителей, смысл подвига в его преемственности и повторяемости.

«Есть один момент в жизни *каждого* человека», — объясняет Крамской, сразу объединяя мир изображаемый с миром действительным, миром зрителей: Христос «*не больше*, как человек». Закончив картину, он напишет с пугающей откровенностью: «Христос ли это? Не знаю...» Просто: «Когда кончил, то дал ему дерзкое название...» И дальше — совсем решительно: «Итак, это не Христос. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».

«У меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю, — продолжает Крамской. — Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры язык иероглифа для меня доступнее всего».

Иероглиф «вообще», некий отвлеченный знак, по мнению Крамского, ничего не открывает людям: только «конкретный» иероглиф воздействует на зрителя. Не отвлеченное, символическое изображение выбора пути — надо так написать Христа в пустыне, чтобы это был и Христос, и «я», «он», «каждый человек».

Но самое конкретное изображение остается отвлеченным знаком, иероглифом «вообще», если художник не

захотел или не сумел рассказать другим то, что он думает, не передал сжигающую его страшную потребность рассказать это.

Когда писали Саваофа в храме Христа Спасителя, контур фигуры перевели на купол без расчета на сферическую полость — «ноги у Саваофа поджались и он казался падающим вниз головой» (рассказ Крамского). В густо записанном фигурами куполе сумели повернуть одного серафима и удлинить Саваофу ноги на два аршина; ноги остались коротковаты, но «на третьем или четвертом шаге при входе в храм» человек, возведя глаза к куполу, тотчас понимал, что там Бог Саваоф — вот и весь иероглиф «вообще».

Перед отъездом за границу Крамской принял заказ на иконостас; описание эскизов, посланное заказчику, замечательно. Крамской просит разрешения изобразить Христа согласно одной древней легенде: всю ночь Иисус проходил с фонарем, и в каждую дверь стучал, и нигде не нашел пристанища, и наконец, измученный и усталый, на утренней заре делает еще одну попытку достучаться в чей-то дом (даже в словесном описании ощутима эта «страшная потребность» рассказать нечто). И тут же небрежно (с хваткой профессионального богомаза) он докладывает заказчику об остальных фигурах: «Богоматерь будет в этом роде, как у Бруни», «Авраама же и три странника я не буду делать оригинального, а сыщу подходящую картину или в Эрмитаже, или же в другом месте и скопирую...» (Первая ночь за границей: Крамской бродит в поисках пристанища по темным улицам — неба чуть-чуть осталось над головой, а по сторонам, очень близко, справа и слева, подымаются высокие черные стены, башни, шпицы; впереди идет какой-то человек с фонарем, железнодорожный кондуктор, что ли, хочет ему помочь, стучит в каждую дверь — не отворяют... Точно ли так было, как рассказывал Крамской, или образ Христа для иконостаса жил в нем, наполнялся конкретностью?..)

В бытность учеником Академии Крамской нарисовал человека, читающего Евангелие. Профессор похвалил работу, но Крамской показал рисунок случайно забредшему старику офене — тому не понравилось:

— Света на лице его нет. Почем я знаю, может, это он песельник от скуки раскрыл и разбирает. Ты, может, обличье-то и нарисовал, а душу забыл.

— Как же душу-то рисовать?

— А это уж твое дело — не мое...

За пять лет до окончательного Крамской написал первый вариант «Христа в пустыне». Многое в первом варианте как будто найдено — и ничего не найдено. Глядя на погруженного в думы Христа, можно видеть в нем пример служения людям, но все-таки это именно Христос — не «каждый человек». Душа «каждого человека» здесь пока не открылась (света на лице нет), страшная потребность рассказать не обнаружилась, камни не заговорили (Крамской любил этот евангельский образ безотносительно к своей картине, но если образ буквально к его картине отнести — камни не заговорили: в первом варианте есть только Христос сидящий, пустыни еще нет).

Христа для первого варианта картины «Христос в пустыне» Крамской писал с конкретного лица, крестьянина Строганова из слободы Выползово Переяславского уезда. Через год после окончания картины Крамской нарисовал старика крестьянина в позе своего Христа, но это старик крестьянин. Нужны были пять лет от первого варианта до картины, чтобы свет на лице появился, чтобы душу «нарисовать» (вдохнуть!), чтобы камни заговорили, чтобы, по словам Толстого (о картине Крамского), забросить в душу зрителя тревожащий совесть луч. За пять лет, прошедших от первого варианта до окончания картины, найденный Крамским иероглиф все более и более становится выражением современных страстей и мыслей, без которых картина о Христе теряет смысл.

Христос на картине Крамского является как бы «един в трех лицах», в трех «ипостасях». Это, во-первых, именно Иисус Христос, личность, воспринимаемая как историческая, конкретный человек, жизнь которого может служить примером для следующих поколений. Это, во-вторых, «каждый человек», вчерашний, сегодняшний, завтрашний, в неизбежную, решающую минуту выбора пути. Это, наконец, современник Крамского, человек его времени, который «видит невозможность служить добру, не жертвуя собой», и, движимый чувством неоплатного долга перед народом, избирает путь «в стан погибающих за великое дело любви».

Слова и образы времени...

«О не забудь, что ты должник
Того, кто сир, и наг, и беден», —

призывал поэт Плещеев, один из тех, кто избрал свой путь, бывший петрашевец, приговоренный к смертной казни, которая лишь в последнюю минуту была заменена солдатчиной и ссылкой:

«И тех страдальцев не забудь,
Что обрели венец терновый,
Толпе указывая путь, —
Путь к возрожденью, к жизни новой...»

Образ Христа, одушевленные и неодушевленные евангельские образы, ему сопутствующие (терновый венец, крест, синедрион, позорный столб), были привычными для тогдашнего читателя п о э т и ч е с к и м и о б р а з а м и: они сплошь да рядом сопровождали рассказ о «каждом человеке» — современнике, который избрал путь самоотверженного служения людям, готов был принести себя в жертву ради общего блага. Тогдашним читателям (а они-то неизбежно были и зрителями картины Крамского) были хорошо («наизусть») знакомы образы Добролюбова, Писарева, еще более

Чернышевского, посланного «царям земли напомнить о Христе» в поэзии Некрасова, образы поэзии Михайлова и образ самого погубленного на каторге Михайлова в стихах его друзей и современников, образы революционеров в вольной поэзии второй половины века. Даже в знаменитой прокламации «К молодому поколению» говорилось: «Вы должны показать народу, что... Бог познается в делах общего блага, в делах добрых, а где добра нет, там действует злая сила — дух тьмы, а этот-то дух и есть русская императорская власть».

Иероглиф, найденный Крамским, был подсказан временем, он не требовал долгой и мучительной расшифровки, улавливался свободно, легко осмыслялся и в прямом и в «скрытом» смысле.

Замечательны сохранившиеся этюды и наброски головы Христа — свидетельство поисков и решений Крамского. Подчеркнуто монументальный, скульптурный рисунок с натуры: высокий, округло вылепленный лоб (чело!), напряженный, неподвижный взгляд, плотно сжатые губы — лицо мыслителя; изображение, близкое к традиционному, но уже напоминающее о картине тревожной сосредоточенностью; наконец, скуластое простоватое лицо современника, в котором узнаешь Христа как бы «задним числом», держа в памяти картину Крамского.

Нужно было многое переплавить, чтобы появилось нечто — «иероглиф», за которым стояли бы и Христос, и «я», и «он», и «каждый человек», и даже вообще «не Христос».

«Картина моя расколола зрителей на огромное число разноречивых мнений, — сообщает Крамской после открытия Второй передвижной. — По правде сказать, нет трех человек, согласных между собой». Призыв к подвигу, одиночество героической личности, героизм одинокой личности, вычитанные в картине определенной и весьма значительной

частью зрителей, и благосклонные (возможно, нарочито благосклонные) суждения академического начальства (что ж, «Христос в пустыне» — вполне пристойный, традиционный сюжет!); «ненависть ко злу, решимость бороться», поразившие Гаршина, и торжество кротости, смиренной простоты, воспетые Гончаровым. «Можно ли требовать от художника, чтобы он вообще «реализовал современное представление» о Христе? — размышляет Крамской... — Я написал своего собственного Христа...»

«Грудь отверстую» художника остро почувствовал проницательный писатель Гончаров, когда увидел на Второй передвижной «Христа в пустыне»: «Художник глубоко уводит вас в *свою творческую бездну* — где вы постепенно разгадываете, что он сам думал, когда писал это лицо»... (У Гончарова есть набросок о картине «Христос в пустыне»; на полях пометка: «Надо пересмотреть на досуге. Кажется — из этого материала можно сделать полный этюд».)

Крамской говорил горячо, что писал картину «слезами и кровью». Слог времени: несколько лет спустя писатель Гаршин скажет, что каждая буква стоит ему капли крови. Но это и слог истинного искусства, всегда замешанного на крови, а не на святой водице.

Крамской писал в статье памяти Иванова: художник должен поставить перед лицом людей зеркало, чтобы сердце их забило тревогу. И герой гаршинского рассказа «Художники» обращается к своему творению: «Приди, силою моей власти прикованный к полотну... Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое». Слог времени, слог истинного искусства...

Крамской расскажет в письме к Гаршину (через шесть лет после окончания картины): «И вот я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и пр.

и пр., вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье... Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно в одном положении... И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только, впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили — то подымется одна, то другая... Я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что что бы он ни решил, он не может упасть. Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация...»

После смерти Крамского, читая его письма, Павел Михайлович Третьяков станет недоумевать: какая галлюцинация! Он, Третьяков, был свидетелем долгих исканий Крамского, видел первый вариант картины, художник сам говорил ему, что нужно Христа вновь написать на другом холсте и формат изменить, взять не в вышину, а в ширину: картина была о б д у м а н а — при чем тут галлюцинация!..

Но Крамской за галлюцинацию, за призрак, убивший его спокойствие, упрямо держится — символ, метафора (иероглиф!) «серьезной» работы, творчества-самоотдачи. «Странное дело, я видел эту думающую, тоскующую, плачущую фигуру, видел как живую, — рассказывает он приятелю по Товариществу Чиркину (через год всего после окончания картины). — Однажды, следя за нею, я вдруг почти наткнулся на нее...»

И Федору Васильеву сообщает в письме (тут всего тревожнее — картина еще пишется, видение не ушло еще): «Бывало, вечерком уйдешь гулять, и долго по полям бро-

дишь, до ужаса дойдешь, и вот видишь фигуру, статую... Нигде и ничего не шевельнется, только у горизонта черные облака плывут от востока, да несколько волосков по воздуху стоят горизонтально от ветерка... Страшно станет».

«Пять лет неотступно он стоял передо мной, я должен был написать его, чтобы о т д е л а т ь с я...» Потом, объясняясь, иногда долго и туманно, Крамской вообще начнет упрощать: мне-де искать, придумывать ничего не приходилось (образ стоял перед глазами) — надо было лишь старательно к о п и р о в а т ь.

Копировать!.. Но куда денешь наброски композиции (наскоро, карандашом): поиски позы Христа (есть Христос с т о я щ и й?!). Куда денешь наброски одежды Христа, рисунок его крепко сцепленных рук, наброски и этюды головы, в которых угадывается стремление совместить, слить воедино облик («стоял передо мной») и убивающую спокойствие напряженную сосредоточенность чувства и мысли («отделаться»)? Куда денешь поиски пейзажа — наброски этих холодных камней, удивительно точно найденную низкую линию горизонта, открывшую огромное пространство неба, на фоне которого одиночество человека в пустыне стало ощутимее и значительнее? Куда денешь первый вариант картины (вроде бы «скопированное» видение, «галлюцинация»?), решительно отброшенный. Образ, который пять лет неотступно стоял перед глазами (только копировать!), все время уточнялся, изменялся — «мысль расширялась» и неизбежно искала для себя единственно возможную форму.

«Расширение мысли»: холст, поставленный горизонтально, камни, возопившие в немой пустыне, безмолвный человек — съежился от холода, ссутулился, голова ушла в плечи, — величественный, о д и н, на фоне огромного неба; заря занимается, прогоняет тень, тьму — «свет от света». «Расширение мысли»: измученное и воспаленное лицо чело-

века, сжигаемого внутренним огнем, угловатые плечи, острые колени, подчеркнуто напряжением написанные кисти сцепленных рук. (Верещагин в эти руки не поверит, посмеется над Крамским: Христос «с мускулами и жилами, натянутыми до такой степени, что, конечно, никакой натурщик не выдерживал такой «позы» более одной минуты. Да и что за ребяческое представление о напряжении мысли, сказывающемся напряжением мускулов!» Но Крамской неожиданно найдет «поддержку» у Родена: «В слепке меньше правды, чем в моей скульптуре... Я преувеличил растяжение сухожилий, в них сказывается молитвенный порыв».)

Гаршин спросит Крамского, какой *момент* изображен в картине: утро ли сорок первого дня, когда Христос уже решился идти на страдание и смерть, или та минута, когда «прииде к нему бес». Крамской ответит про «один момент в жизни каждого человека» (направо или налево): «Какой момент? Переходный». Интуитивно преувеличив «растяжение сухожилий», Крамской наиболее точно передает решающую важность, *переходность* момента — в конце концов именно в это мгновение, на этом повороте (*переходе*) Христос становится богом Крамского, «*человеком*, который уничтожил бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа».

Лессинг писал в «Лаокооне», что художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, и этот момент должен быть возможно *плодотворнее*. «Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению», — позволяет предполагать, *что* было и *что* будет. «Момент высшего действенного напряжения» неплодотворен, ибо скоротечен, а «так как это одно мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность и как бы его увековечивает, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное». Крамской-*художник* с высокой точностью

раскрыл переходиый момент жизни человека в сдержаиием, иепереходиом физическом действии (иеподвижная монументальиость фигуры, спокойиая уравновешеииость позы — н беспокойная угловатость силуэта, мускульная перенапряженность, долгое безмолвие человека среди тревожио заговорнвших камией).

Гаршин имел право спорнть с друзьями (письмо к Крамскому вызваио спором), к а к о й момент изображеи иа картиие, хотя одиозиачиого ответа на вопрос ие иайти. Гаршин увидел в Христе Крамского «выражение громадиой иравственной снлы, неиавистн ко злу, совершеииой решимости бороться с им»: «Ои поглощен своею иаступающею деятельиостью, ои перебнрает в голове все, что он скажет презрениому и иесчастиому люду...» «Решимость бороться», «иаступающая деятельиость», «скажет» — Гаршии почувствовал, ч т о б у д е т, почувствовал длительность переходиого момента.

Стасов считал «жестокой ошибкой» нзображение Христа «затрудненного»: нужеи Христос «действующий», «совершавший великие дела», «произносящий великие слова».

Гончаров очеиь точно определил: «Крамской нзбрал ие момент... Это с о с т о я н и е». И, словио отвечая Стасову: «Здесь иет празднничного, геройского, победительного величия — будущая судьба мира н всего живущего кроются в этом убогом маленьком существе, в нищем виде, под рубищем — в смиреиной простоте, неразлучной с нстнным величием и силой».

...На Второй передвижной картину повесили в глубиие последиего зала. Люди, иасмотревшись пейзажей, портретов и жаиров, приходят сюда и остаются иадолго. Измучеииый человек одии в холодиой камеиистой пустыне — застыл иеподвижно и думает, думает... А все уже решено. И все знают, ч т о ои решил и ч т о будет. Картииа тревожит, не отпускает: «втягивает в себя», — сказал Гончаров.

...Светает. Вдали, у горизонта, растекаются все ярче огненные озера: «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир...»

Люди, приглядевшись к картине, начинают спорить о том, какой момент избрал художник, похож ли Христос, толкуют о служении народу, о долге русской интеллигенции и о судьбах русского искусства. Крамской слушает толки: «победа духа», «выбор пути», «идеал»... Идеал, а пойди кто за ним, за идеалом, — засмеют!..

Академия художеств собралась было присудить Крамскому профессорское звание; он тотчас почувствовал неизбежность выбора (направо или налево?) — просил звание ему не присуждать, так как он принужден будет отказаться. (Несколько лет спустя Верещагин откажется от звания профессора без предупреждений — решительно и шумно. Крамской с сожалением вспомнит свой нерешительный «протест»: «Каюсь, я оказался ниже своих намерений... По праву не тот исторический человек, кто только д у м а е т, а тот, кто д е л а е т... Факт, твердо заявленный, воспитывает поколения, а хорошие намерения годятся только на мостовую».)

Крамской толчется на выставке, все надеется услышать что-то важное, главное — слово откровения раздастся, и он сам поймет, ч т о сделал; но люди день, другой, третий говорят перед безмолвным человеком на холсте одни и те же слова; иногда Крамской вдруг перестает слышать — только видит разгоряченные лица и жесты (он по привычке присматривается к лицам — завтрашние его портреты). Он в отчаянии: «Мне просто не верится, чтобы я, исполнявший всевозможные заказы, и я теперешний — одно и то же лицо. Я с ужасом думаю, как это я буду исполнять их, как прежде, а ведь нельзя без этого»... Нельзя!.. Ведь он, Крамской Иван Николаевич, — мужчина, дельный человек, всем, чего достиг, он одному себе обязан; ему ли не знать,

что человек не должен себя распускать — девять десятых своей жизин человек должен делать то, что не хочет делать. Вперед, одннм словом!..

«Прнехал Третьяков, покупает у меня картину, торгуется, да и есть с чего. Я его огорошил, можете себе представить: за одну фнгуру с него требую не более не менее, как шесть тысяч рублей... Вот он и завопил! А все-такн не отходит»...

Запаковывают картину в ящик. Молотки сосредоточенно постукнвают. Вперед! Вперед! (Когда будут картнну в новую раму вставлять, не забыли бы подложить снизу две пробкн.) У земной жизнн иа земных людей свон права. Все возвращается на кругн своя...

ПОРТРЕТЫ

Никакая книга, ни описание, ничто другое не может рассказать так цельно человеческой физиономии, как ее изображение.

И. Н. Крамской

ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ

Я не беззаботен, я только готов ко всему...

Моцарт

Небо-то какое! Голубой тон совершенно особенный, глубокий и мягкий, на нашем севере отродясь не увидишь такого тона!.. Деревья, одни цветут, именно цветут — вместо листьев густые цветы (испускают одуряющий аромат), другие оделись живым изумрудом, трава в пол-аршина, растения всех возможных сортов так и лезут из земли. Горы стали теплого розового тона и отодвинулись далеко назад со своего прежнего места, заслонившись густой завесой благоуханного воздуха. Как его написать? Руки болят, пока на холсте «замазываешь воздух». А тянет написать, необыкновенно нужной представляется эта картина — только голубой воздух и дальние горы за ним: кажется, напиши ее, и преступник, взглянув на благодатное торжество и чистоту природы, отложит свой черный замысел! Когда-нибудь придут в мир художники, исправляющие нравственность больного человечества; а может быть, и не придут — нет, придут все-таки: под этим небом, перед этими туманно-розовыми горами невозможно не верить, что гармония природы не пробудится в венце ее творения — человеке. Скорее на волю, в мир, к людям!..

Бррр, как темно и холодно нынче в комнате! Удивительное свойство окраски и штукатурки — рябит в глазах, словно стены и потолок покрыты заплатками со старых парусиновых матросских штанов. И сквозняки — чудак архитектор так расположил окна и двери, что, как ни повернись, обязательно прохватит; от проклятых сквозняков болит спина, колет бок. Бежать немедленно!.. Накрахмаленная сорочка сияет холодной белизной. Черный шелковый галстук еще не надевал ни разу — на днях куплен вместе с голубыми помочами. Ботинки? Ах, оставьте, мамаша, вечная у вас мысль приберегать обувь и донашивать старую, как доедать вчерашний хлеб, а свежевыпеченный оставлять «на после»; но свежий хлеб до вечера зачерствеет, и кто поручится, что человек успеет сносить новые ботинки. Итак, ботинки новые, с пуговками. Перчатки, конечно. Модная соломенная шляпа. Трость? Хлыстик, пожалуй. Простите! Спешу! В мир Божий — на бульвар, на набережную... Благословенный город Ялта!..

Ненавистный город Ялта! Идешь фертом, помахивая хлыстиком, вдоль пестрой и шумной набережной, воображаешь о себе Бог весть что в своей ослепительной сорочке и ботинках с пуговками, и вдруг ловишь себя на мысли, что ты так же жалок и убог, как все эти толпящиеся вокруг обреченные существа. Мать день-деньской, под палящим солнцем, крутится у печи, ради того только, чтобы твоя раздавшаяся физиономия напоминала восьмиугольник, но округлость щек — такая же видимость, как хлыстик и ботинки с пуговками: спина болит, и в боку колет, и доктор, заглянув в горло, недовольно морщится и оставляет после себя пачку рецептов и длинный список необходимых советов. Можешь воображать себя камер-юнкером, когда утром, на террасе, пьешь какао с бисквитом (а продукты — втридорога!) — здесь все камер-юнкеры ее величества чахотки. Удивительные лица: равнодушные или настороженные-

но-суетливые, и на всех печать бессилия, ненужности... Гремит военная музыка, раздирают воздух пронзительные голоса труб, земля вздрагивает от звонких ударов сияющих медных тарелок, победные марши пригибают книзу жалкие плечи больных.

Васильев сворачивает к причалу, по шатким сходням спускается в лодку. На корме какой-то голубовато-бледный господин в мягкой узкополой шляпе цвета какао объясняет двум своим спутницам в кремовых, цвета бисквита, платьях, что вот как выйдут в открытое море, так и начнет качать. «Ужас!» — говорят обе дамы, одна прибавляет: «Бедные матросы!» — «Почему же бедные?» — «Да ведь они все время на воде, такое страдание!» — «Помилуйте, сударыня, матросов не укачивает». — «Ах, полноте, всех укачивает!..» Васильев, прося прощения, перешагивает через скамейки, пробираясь вперед, на нос. Волны катятся тихо, плавно, лишь иногда вдруг вспенивая перламутровыми гребешками, небесная синь отражается в их сверкающей кривизне, белая чайка на неподвижных крыльях наискось рассекает небо, глубоко на горизонте потонули облака в солнечной пыли. Двое гребцов, смуглые, жилистые греки, переглянулись, точно музыканты перед тем, как начинать, два ярко-желтых весла одновременно погрузились в зеленую воду.

— «Мористей», — просит Васильев гребцов подслушанным среди матросов занятным словечком (темно-синие рубахи гребцов почернели на спине, коричневые шеи влажны). — «Мористей». Белые кубики домов карабкаются вверх по густо-зеленым и розовым склонам, разбегаются в стороны: берег разворачивается перед взором. Господин на корме намочил платок, расправил на лысине под мягкой, цвета какао шляпой. Дамы в бисквитном дружно обмахиваются недорогими веерами и вскрикивают, когда упруго подкатывается под лодку случайная озорная волна. Васильев перегнулся через борт, опустил руку в воду и смотрит, как тя-

нутся между пальцами прозрачные струи, как от резкого движения руки пробегают по воде мягкие круги, колыша и комкая отраженные в ней легкие, разорванные облака. Солнце, дробясь в бесконечных гранях волн, слепит глаза. Глухая истома тяжело наваливается на Васильева. Он уже не слышит скрипа уключин, повизгиванья дам, скучного голоса бледнолицего господина. С трудом приподнимает голову и неожиданно вместо бескрайнего, до самого горизонта, моря видит загнувшийся дугой песчаный берег, поворачивается изумленно — и видит рыжую песчаную отмель с другой стороны. Тихо, не шелохнет; длинной вереницей идут берегом бурлаки; туго натянулась бечева, тяжело груженная баржа бесшумно расталкивает воду. Громоздятся над рекой набрякшие дождем кучевые облака, солнышка нет, все притулилось и затихло, только по гладкому зеркалу воды, темному, как вороненая сталь, пробежал ветер и, зацепившись, провел тонкие блестящие бороздки. Мираж?..

Васильев касается лба тяжелой, размокшей манжетой. «К берегу», — просит он гребцов. Гребцы взглядывают друг на друга; Васильев видит, как одна узкая темная спина качнулась вперед, другая, наоборот, откинулась назад, резко скрипнули уключины, крупные брызги взметнулись над бортом, дамы вскрикнули «ах!», лодка поворачивает почти на месте. Слышно, как море трется о борта. Солнце палит вовсю, море сверкает. Никогда больше не увидит он серый российский денек, широкий плёс, сочный болотистый луг за деревенской околицей!.. Чтобы выздороветь, нужен юг; чтобы жить на юге, нужны деньги; чтобы иметь деньги, нужно много работать; чтобы много работать, нужно выздороветь... Интересно, закончил Репин своих «Бурлаков»?.. Хоть одним глазком взглянуть!.. Прикован к Ялте (точно галерник, думает он, взглянув на гребцов). А ведь это он уговорил, просто заставил Репина ехать на Волгу. Теснятся воспоминания... Темно-серый жеребенок-двухлеток резвится на золо-

тисто-зеленом лужке; он догоняет жеребенка, ладонью легко касается крупа, прыжок — и он уже верхом; необъезженный конек шарахается из стороны в сторону, норовит сбросить незваного наездника, а он, посылая зрителям воздушные поцелуи, показывает приемы цирковой езды; Илья бежит сзади, широко раскрыв глаза, хохочет, аплодирует...

Под килем зашуршала галька. Васильев, стройный, изящный, стоит, чуть покачиваясь, на самом носу лодки, в одной руке хлыстик, в другой плоская соломенная шляпа с брошенными внутрь перчатками; он взмахивает руками, удерживая равновесие. Он улыбается, и улыбка его так заразительна, что улыбаются все в лодке: белозубо улыбаются коричневые гребцы, кокетливо щурятся, ловя его взгляд, бисквитные дамы, даже бледно-голубой господин скособочил рот. «Прошу прощения, мадам!» — улыбается Васильев бисквитам (а они обе хорошенькие, право) и грациозно взмахивает шляпой; «Прошу прощения, синьор!» — улыбается он господину какао и делает изящное движение хлыстиком; командует сам себе по-цирковому: «Алле!» — и (да не просто, а с замысловатым поворотцем) прыгает на берег. Озорная волна догоняет его и, уже на исходе, пенясь и шипя, успевает захлестнуть модные ботинки с пуговками...

Федор Васильев пишет из Ялты Крамскому: «У горизонта море принимает замечательно неуловимый цвет: не то голубой, не то зеленый, не то розовый. А волны неторопливо идут, идут откуда-то издалека отдохнуть на берег, на который они, впрочем, грохаются самым неприличным образом. Волны, волны! Я, впрочем, начинаю уже собаку доедать относительно их рисунка...»

Васильев уходит прочь с ялтинской набережной — от пестрой и крикливой толпы гуляющих, от больных, с упрямым достоинством рассказывающих друг другу о своих хворостях, от господ офицеров, уничтожающих жалких штафирок одним презрительным взглядом, а бокалы «цимлянского

с гвоздем» — одним залпом, от дам, посматривающих на встречных «понятными глазами», от пылких горбоносых торговцев, лавочников и лоточников, — он убегает на пустынную часть берега, где никто не мешает ему видеть море и волны, их размеренное, катящееся движение, круто вздымающийся вдох и шумное падение, и плоский, царапающий берег откат, накрываемый на полдороге падением новой волны. Тут никто не мешает ему подсмотреть неуловимый, неоднозначный цвет бескрайне расстелившейся перед ним воды, почувствовать поразительно и гармонично объединенные светом солнце, небо, море, воздух. Его будоражит желание написать это. Он объясняет Крамскому: «Момент взят к вечеру. Освещение волны сзади, из светлой полосы на небе. Горизонт воды у корабля блестит. Небо, т. е. тучи освещены снизу рефлексом. Вообще свет из картины. Не знаю, справлюсь ли с задачей правой стороны воды, которая должна быть освещена сверху холодноватым рефлексом, тогда как левая отражает светлую полосу неба... Руки ужасно болят: так долго приходится замазывать воздух» (прикладывает «легкий рисунок» будущей картины).

Крамской за описанием и рисунком видит пока не образ — «чертеж», «разборку натуры», как принято говорить: «Мне нравится, что вы взяли этот мотив, он имеет в себе внушительную степенность и линия хорошая». Но Васильев уже так далек от «разборки», от наполненных подробностями повествований: писать массами, привести мелкие части в общий тон, чтобы картина не была похожей на ситец, — вот что его теперь занимает. Он остро приглядывается к волнам, на листке альбома привычным тонким карандашом намечает оси, улавливает кривизну линий, пытается разгадать каркас, конструкцию, которая поможет передать непрерывность и манящую, нескончаемую новизну движения; глаз как бы автоматически схватывает цвет и отношения цветов, но все словно для того, чтобы убедиться: «Вполне верно, безоши-

бочио их нн рисовать, ни писать иевозможно, даже обладая полным нх механнческим и оптическнм анализом. Остается положиться иа чувство да иа память». Как у древних: «Все узиать и иачать сиачала» — вот ведь в чем штука!

Федор Васнльев написал в Крыму «Мокрый луг» — срединиая Россия, широкие просторы, которые от пологого холма или пригорка, скрывающнх горизонт, кажутся еще шире, иеобъятнее, мокрая трава, мокрые деревья, мокрый воздух, блеск залнтой дождем старицы, сверкающие полоски, проведениые «зацепившимся» ветром на поверхности ее, туча и легкая теиь от тучи, убегающая следом за иею вдаль по мокрой траве. Федор Васильев писал «Мокрый луг» в Крыму, вдалн от срединиой России, писал, полагаясь иа чувство и иа память, писал без механического и оптического анализа, цельно, обобщая, вспомииая все, что видел и писал прежде, н чувствуя (предчувствуя!), что больше никогда уже не увиднт этого и ие иапишет: «О болото, болòто! Еслн б вы зиали, как болезненно сжимается сердце от тяжкого предчувствия. Ну, ежели ие удастся мие опять дышать этим привольем, этой живнтельной снлой просыпающегося над дымящейся водой утра? Ведь у меия возьмут все, все, если возьмут это». И монограмма ФВ справа внизу — как сломанный якорь.

Крамской раскупорил картину, прислаиную иа его адрес, когда остался однн (первый день масленнцы — Софья Нnколаевна уехала с детьми на балаганы), заперся в мастерской, чтобы кто чужой не накрыл его. Он только что рассматривал прнслаииый на коикурс шишкннскнй «Мачтовый лес» и поиеволе сравнивает. Картииа Васильева кажется ему в первое мгиовение чуть-чуть легка, одно мгновенне только, но вот уже забрала его, увлекает куда-то; следом за тучей, уходящей со всей массой воды, он уже торопится по мокрому лугу, огибая старое, зарастающее помаленьку русло, к мокрым, действительио и иесомненио мокрым деревьям, а вокруг — обмытая зелень, весеияя зелень, яркая, одноцвет-

ная, невозможная, варварская для задачи художника. Завтра он возьмет десть бумаги, обмакнет перо в чернила и начнет разбирать картину «по частям речи и членам предложения» («раз я силою вещей вмешан в вашу судьбу и от моих поступков и слов будет зависеть многое, я должен говорить и делать только правду по своему крайнему разумению»), завтра он возьмется за подробности, пока же (хоть бы никто не явился, не постучался в мастерскую), пока он не в силах разбирать, придираться, советовать — ведь он художник, черт возьми, и хочет насладиться полотном, хочет видеть целое как целое, и — художник! — вглядываясь в полотно, понимает, гордясь за искусство русское, и, однако ж, с какою-то щемящею болью, что *такому* и подражать нельзя, нельзя и подозревать о существовании *такого* пейзажа, не имея дара Божьего. Завтра, сопоставляя «Мокрый луг» с шишкинским «Мачтовым лесом», который тоже ценит очень высоко, найдет Крамской необыкновенно точные слова: Шишкин «*выдвинул* действительно целый лес внушающих размеров», а Васильев «*пропел* действительно превосходно про непогоду, случившуюся ранннею весною». И прикажет Васильеву страстно и решительно: «С Богом, вперед! Решительно вперед! Нам нельзя и некогда оглядываться. Работы на сто человек, а рабочих сил пять-шесть всего-навсего. Ведь и до станции не Бог весть как далеко, а там нас сменят свежие силы. Но пока сменят, а дело у нас на плечах. Впрочем, что ж это я, кому говорю, точно равному... У вас будущего больше моего на целую станцию, а, может, быть, и больше, а уж мне больше одной упряжки не сделать, это верно, а все-таки вперед!»

Почему он написал Васильеву об этих станциях? Искусству его, оказывая предпочтение перед своим, пророчил великое будущее или успокоить хотел: двадцатидвухлетний «милый мальчик», «золотой юноша» все очевиднее умирал от туберкулеза.

...Когда онн подружились? Васильеву, кажется, едва семнадцать мнуло — начал посещать артельиые вечера. Всем на удивленне: рассудительиый, серьезный, неизменио «застегнутый на все пуговнцы» Крамской (при ием «шуткн в сторону, хвост на бок», говаривал Васнльев) и гуляка Васильев, белозубый пересмешник, озорник, заводила, открытая душа, добрым людям друг и брат!.. Репин вспоминает о Васильеве: «Легким мячиком ои скакал между Шнишкииым н Крамским, н оба его учителя полиели от восхищеиия геииальиым мальчиком. Мие думается, что такую жнвую, кнпучую натуру, прн прекрасном сложеиин, нмел разве Пушкин. Звоикнй голос, заразнтельный смех, чарующее остроумие с тонкой до дерзости иасмешкой завоевывали всех своим молодым, веселым ннтересом к жизнн: к этому счастливцу всех тянуло, н сам он быстро и зорко схватывал все явления кругом... И как это ои умел, не засиживаясь, побывать иа всех выставках, гуляньях, катках, вечерах и находил время посещать всех своих товарнщей н зиакомых? Завидиая подвижность!.. Человек бедный, а одет всегда по моде, с нголочки; случайно образованный, он казался по термииологин н по маиерам ие ииже любого лиценста...» Ну, хорошо, хорошо, но что, одиако, этот мальчик, этот «легкий мячик» Крамскому? Да то, наверно, что мальчик геннальиый (слово ие только Репина, — слово Крамского, н сказаио иеоднократио, при жизни Васильева, совершеино без скидок, всерьез). Тридцати-с-чем-толетинй Крамской, который к тому же всегда и чувствовал себя старше своих лет, захватил Васильева в сферу своего прнтяжеиия («учитель»!), но н сам оказался втянут в заразительно маиящий мир мальчика. «Чего мие от вас нужно? И что я вам такое? Жизнь моя не была бы такая богатая, гордость моя не была бы так осиовательна, если бы я ие встретился с вамн в жизнн», — вот как пншет этому мальчнку Крамской.

Недоверчивый, он, по собственному его признанию, долго наблюдал за юношей-художником, не стараясь сближаться, но не в силах был остаться равнодушным: Васильев «приводил в восторг чистотой и свежестью чувств, меткостью суждений и беспредельной откровенностью своего умственного механизма».

Грань «учитель — друг» в отношениях Васильева и Крамского перейдена незаметно; время скрыло какие-то шаги на этом пути, но, хотя были такие шаги, дружба их развернулась по-настоящему в переписке.

Первое сохранившееся письмо Васильева к Крамскому, петербургское, написанное за полгода, и даже того менее, до крымских, — еще письмо ученика к учителю, озорного ученика, бедокура-мальчишки, привыкшего, что всякую шалость ему спускают с рук («Ментору в Биржевом переулке — отставной член Общества веселых шелопаев, нахал — сим и пат писуюсь»), но все-таки письмо учителю, ментору; спустя полгода, словно пелена какая-то продралась, — пишут друг другу как равные.

Герцен говорил, что дружба «на бумаге», не подкрепленная личным общением, сохнет. Так, должно быть... «Праздник будет у меня, когда свидимся», — восклицает Крамской; Васильев еще более жаждет встречи, но для него встреча — не только Крамской, для него это и возвращение к прошлой жизни, которая теперь, когда он лишен ее, кажется прекрасной, и родная природа, и близкая среда, воплощенные на расстоянии в Крамском. Быть может, дружба без общения сохнет, но как часто сохнет при личном общении дружба, раскрывшаяся на бумаге: как часто трудно, невозможно сказать то, что свободно пишется, как часто образ, непосредственно созерцаемый, меркнет, непоправимо проигрывает перед образом, рождающимся в письмах, — письма, в конце концов, тоже творчество, образ корреспондента в письме, как и образ лирического героя стихотворения или

прозы, не точно (и подчас далеко не точно) совпадает с действительным образом автора, письмо как творческое создание есть тоже «общее», очищенное от ненужных, мешающих подробностей, письмо пишется к тому же в расчете на определенного читателя (адресата) — отбор мыслей и сведений неизбежен; повседневная жизнь человека разворачивается перед окружающими лоскутным одеялом поступков, положений, слов — пестро, не всегда отличишь основной тон, пестрота подробностей мешает ясности отношений. И сколько ни восклицай Крамской: «Когда свидимся? Когда свидимся!» (а искренность восклицаний несомненна) — чуть ли не из всякого письма его вычитывается, что именно п е р е п и с к а с Васильевым была для него ценнейшей находкой в жизни и дорогой ее частью: «Уж одна возможность говорить, что думаешь, честно и без прибылей заняться рассмотрением какого-нибудь действительного человеческого вопроса — такая, в сущности, находка для человека в жизни, что, право, одного этого достаточно, чтобы сказать иногда: слава Богу — я живу». После развала Артели, когда в душе укоренилась убежденность, что, по крайней его честности, дружба для него вообще затруднительна, Крамской нашел друга, который требовал, жаждал опеки, забот, наставлений (а опекать, наставлять — до этого Крамской был великий охотник), которого в искусстве Крамской, по этой крайней своей честности ставил не только вровень, но выше себя и который был вдобавок неоценимым (на вкус Крамского) собеседником (и на бумаге) — умел внимательно выслушивать долгие размышления и откровенные излияния и сам был горазд ответить тем же.

В 1871 году (тот самый год, когда началась их переписка) Крамской исполнил два портрета Васильева. Один — широко известный поколенный портрет, другой — неоконченный, написано только лицо. Год 1871-й — пора зрелости Васильева, когда он, по замечанию Крамского, «вырос и

сложился — и лицом и характером». Крамской и Васильев еще не друзья, но как учитель и ученик уже предельно близки, по-дружески близки, уже накануне того, чтобы «переступить грань» учитель — друг. Но в запечатленном Крамским лице Васильева есть еще нечто повседневное, «суетное», не осознаваемое, но против воли улавливаемое зрителем, то, очевидно, что поначалу заставляло Крамского наблюдать за юношей, удерживало от сближения. «Его манеры были самоуверенны, бесцеремонны и почти нахальны; в семнадцать лет он не отличался молчаливостью и скромностью», — вспоминает Крамской свои первые впечатления; неизгладившиеся следы их улавливаются в портретах (в известном больше, в неоконченном меньше — не потому ли, что сам это почувствовав, Крамской, едва один портрет закончил, тотчас з а х о т е л взяться за второй). Образ Васильева в портретах, исполненных Крамским, иные, чем в их переписке, иные, чем в письмах Крамского и чем в собственных его, Васильева, письмах.

Только при поверхностном чтении письма их кажутся спокойным и гладким потоком сомыслия и сочувствия, полного созвучия (если бы все можно сказать словом, то зачем музыка, — говорил Крамской про их переписку) — поверхность потока и впрямь не замутнена ничем, но в глубине он наталкивается на подводные камни, проваливается в ямы; иначе и быть не может: любовь любовью, дружба дружбой, но уж очень разные они в отношениях к искусству и к жизни. Федор Васильев и Иван Крамской. Меж ними многое рождало споры, внешне (на поверхности) не проявляемые как споры, — внешне это откровенные высказывания по тому или иному поводу, иногда растянувшиеся на несколько писем, иногда лишь промелькнувшие между строк. Нет, это не пустячные разногласия, это спор разных, быть может, противоположных натур, и спорят они о самом главном, о сути искусства и жизни.

Они спорят о «*фарфоровых* чашках»... Тогда много читали Гейне, его статью о Людвиге Бёрне; Крамской пишет Васильеву: «Когда я думаю о вас, мне приходят в голову слова Бёрне, друга и приятеля Гейне, который говорит, что «горе тому общественному деятелю, у которого оказались фарфоровые чашки». Черт знает, в самом деле, фарфоровые чашки — это все то постороннее, что, собственно, должно только сопровождать, следовать за картинами, а не предшествовать им». Речь здесь, конечно, не о том, что Васильев (как толкуют иногда) — весь в долгу, как в шелку, не имея средств к существованию, — покупал у ялтинских антикваров дорогие вазы и ковры (хотя, косвенно, речь и об этом). Гейне приводит в статье слова Людвига Бёрне об «узде», в которой держит творческого человека или политического деятеля «обладание дорогим фарфором»: «с приобретением собственности — и, вдобавок, собственности ломкой — являются страх и рабство». Обремененный семьей, заказами, материальными обязанностями Крамской, — Крамской, успевший достаточно закабалить себя собственностью ломкой и неломкой, тоскуя о своей упущенной юности, оберегает свободу чудо-мальчика от фарфорового рабства. Но Васильев может накупать в долг вазы, ковры, бронзу — точнее, не может не накупать: он из тех, кто, по словам поэта, легко обходится без нужного, но не в силах жить без лишнего; он посмеивается над Бёрне, посмеивается и над Крамским с его склонностью придать всему чрезмерно серьезное значение, да и почему он, Федор Васильев, должен быть убежден в мощи фарфорового рабства. Он не намерен дрожать ни за какие чашки (если они у него и заведутся): «увлекшись чем-нибудь, я забуду, что они — моя *собственность* и стоят под рукою; развернусь, и останутся от прекрасных чашек осколки»...

Крамской запомнил слова Бёрне о силе «чашек», но Гейне связывает рассуждение Бёрне с аскетизмом его натуры, известной узостью и педантизмом «направления его ума и воз-

зрения на вещи». Гейне выводит два типа миросозерцания: есть люди упрямо сосредоточенные, не признающие отступлений от принятых решений, склонные к мученичеству, им недостает величия в наслаждении жизнью, ревность лежит в их характере и заставляет смотреть на все явления сквозь желтые очки недоверия, и есть люди свободные, веселые, не омрачающие мир своими сложными духовными построениями.

— Подведите итоги всему, что у вас происходит внутри, переберите все свои страсти, все влечения своей натуры, которые мешают вам, и безжалостно вытолкайте их в шею... — уговаривает Крамской.

(Ах, чудо-мальчик, бедный мальчик, натура его — ужасный огонь, который горит слишком жарко и разрушительно и который надо потушить во что бы то ни стало. Крамской и Васильев спорят о *натуре художника*.)

— Талант — штука страшная, и, черт его знает, до чего требования его неумолимы. У него только одна дилемма: или будь, ступай вперед, совершенствуйся, за ним только и ухаживай, для него только и работай, или умри и отвечай перед совестью. Невеселая штука. Что-нибудь одно: или он, талант ваш, или вы, человек. Убейте в себе человека, получится Васильев-художник; погонитесь за человеком, полагая, что талант не уйдет, и он уйдет наверное.

— Да что это вы, отец и благодетель, Иван Николаевич! Талант — штука вовсе не страшная. Он никак не противостоит мне, человеку, он — часть меня, человека. Он так же моя натура, как и все мои порывы, поступки, желания. Если стану бороться со страстями, не нарушится ли общая гармония моей натуры?.. Нет человека отдельно и художника отдельно. Есть человек с его страстями, с его талантом художника — корабль и паруса: несут паруса — плывет судно, нет их — встало, и кончено...

Такой диалог легко выстраивается за строками их долгих писем-рассуждений.

Они спорят об «алгебре» и «гармонии» в искусстве. Васильев отправляет Крамскому всякую новую свою работу: «Как вы хорошо, как глубоко умеете критиковать картину!» Как дотошно знает Крамской альфу и омегу живописи, какой беспощадный аналитик, какой величественный судия! Как больно и нужно читать его беспристрастный разбор «вида», написанного по заказу великого князя Владимира Александровича, товарища президента Академии художеств. На редкость верно заметил он и нарушение законов зрения и перспективы, и слабость отношений между светом и тенями, и то, что сразу прет от холста, — вещь-де казенная, заказная. Васильев и сам знал, что «преглупейшая и преказеннейшая штука будет», но все-таки нужно услышать эти точные, как «а» плюс «б» в квадрате, формулировки. «Сегодня получил ваше, дорогой друг, письмо... То место в нем, где вы пишете про картину мою, оставило такое тяжелое, тяжелое впечатление... Я знал, что она дурна, но не знал, что в такой мере; вот почему на меня подействовало сильнее, чем я мог ожидать...» (А тут еще неожиданная худоба, кашель, с горлом неспокойно и проклятая боль в боку.)

«Одиночество — самый страшный враг для художника», — золотит пилюлю добрый Иван Николаевич. Но разве похвала в сравнении с другими нужна Васильеву? Да будь он, Федор Васильев, один на всем белом свете, да не знай он ничего о существовании других картин кроме тех, что стоят на его мольберте, разве тогда был бы он доволен собой?.. Разве точное соблюдение принятых правил (алгебраических формул) нужно ему, разве того он добивается, чтобы его решение задачи сошлось с заранее указанным ответом?.. Одни пейзажисты стараются точно изобразить камни, древеса, горы и так далее, другие — ищут гармонию природы. Ах, мой добрый Иван Николаевич, мне дороги ваши опасения, да, право же, техника — дело наживное: но ни одна черта, ни один тон, ни одна комбинация не похожи на

то, что я хочу выразить, все так далеко от моего идеала — вот где пытка духа, кровь, борьба душн с телом...

Спор ндет о вдохиовеинн. Крамской иесколько лет спустя иайдет для своих размышлеиий точиые, по его мнению, слова: «Ну, скажите, ради Бога, зачем мне дожидаться какого-то вдохновения, когда у меня постояино бьется сердце и кипит кровь, как только я подумаю...» И — с гордостью: «Я заранее чувствую, управляю ли я своими способностямн или нет». Васильев не в силах подчннить себе свон замыслы, «поверить алгеброй гармонню»: «Или еще и так бывает: думаешь, напрнмер, о чем-ннбудь хорошо знакомом, нзвестном до последией возможностн; все ндет прекрасно, последовательно... Вдруг нападает какой-то столбияк, прежней работы иад этнм известным н след простыл, сдуло куда-то так далеко, что из памяти пропало... Случается переворот в мозгах, которые начнпают устраивать какую-то мысль, мысль совершенно новую, но вместе с тем как будто н знакомую, как будто когда-то давно приходившую в голову» (Белинскнй: «Вдохновенне — это внезапное проннкновение в нстнну»).

«От прежиего Васильева инчего не осталось, а между тем это все тот же», — Крамской, волнуясь, неотрывно, до нзнеможения неотрывно, рассматрнвает последнюю (вообще — последнюю!) картнну геннального мальчнка (повзрослеть — не суждено!) «В Крымскнх горах». В первом плаие, пожалуй, надобно больше грубостн, силы, кустарник налево вроде бы не закончеи, низ (тут опасность!) отдает мнннатюрой — ах, не про то я все, не про то... «Настоящая картина — нн на что уже ие похожа, иикому ие подражает, не нмеющая нн малейшего, даже отдаленного сходства нн с одннм художииком, ии с какой школой, это что-то до такой степенн самобытное и нзолированное от всякнх влияннй, стоящее вне всего теперешнего движения искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, т. е.

не вполне хорошо, даже местами плохо, но это — гениально». И — как боль, как крушение: «Вы поднялись почти до невозможной, гадательной высоты... Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать...»

Они размышляют о свободе художника — Иван Николаевич Крамской, столько сил положивший в борьбе ради освобождения русского художника, и Федор Васильев, просто родившийся свободным, как птица, с чем ни он сам, ни кто другой ничего уже поделать не могут. Примерно в то же время, когда Крамской писал свою «первую настоящую картину» («Христос в пустыне»), Васильев впервые в жизни взял заказ (от великого князя). Мука душевная, мука творческая! «Если бы вы только видели, что это за мерзость!.. Когда я на нее смотрю, то просто волосы дыбом становятся, и я поскорее припираю ее к стене». Наконец «одолел себя и довел картину благополучно до конца», и, «сказать по чистой совести, картина вышла хороша»; великий князь доволен (заказал художнику работы для украшения ширм) — тут бы радоваться, рвать, пока само в руки лезет, но... «Небо — голубое-голубое... Волны колоссальные, и пена, разбиваясь у берега, покрывает его на далекое пространство густым дымом, который так чудно серебрится на солнце, что я просто готов на стенку взлезть. Картина, в самом деле, так очаровательна, что я рву на себе волосы — буквально, — не имея возможности сейчас бросить все дурацкие заказы и приняться писать эти волны. О горе, горе! Вечно связан, вечно чему-нибудь подчиняешься... Свет падает, сзади и транспарантом светит пена. Легкость и блеск воды поразительны. На горе едва-едва заметны детали и глубоко сидят за блеском, которым сверху все пролессировано. Этот мотив я написал бы хорошо. А тут извольте мазать отвратительные заказы — этакая мука!..»

— Вы, я вижу, не имеете еще ни малейшего понятия о том, как нужно исполнять заказ, — уговаривает Крамской. — Сделайте усилие — и отработайте ширмы. Разумеется, тяжело, но, скажите, что не тяжело? Тяжело все, что делается по необходимости.

— Ну, конечно же, нельзя, невозможно было отказаться от заказа — две с половиной тысячи долгу, да со старой квартиры пришлось съехать, новая — сто рублей за одни стены, но небо-то голубое-голубое, а длинные великокняжеские ширмы стоят вокруг зримым кошмаром, надувают щеки, брюхо оттопырили, точно солдаты на смотру. Грудь болит, дыхание несвободно. Несвободно дыхание... Скрипка на стене — вещь крайне соблазнительная, вот провожу смычком, слышите, как чисто, и ведь не учился никогда — я ведь не лицеист какой-нибудь, не мещанин даже, как в документах (ах, вечная возня с этими документами), я вообще — незаконнорожденный... Но, вы же знаете, голубчик, об этом никому, никому... Я вам — про скрипку, или — про пианино лучше: подойду, ткну пальцами — и возникают во мне целые хоры, колоссальные хоры, такие хорошие и сильные мотивы, что головная боль начинается, когда стараюсь, не зная нот, передать эти созвучия. Как вы пишете? «Сделайте усилие»? Человека заперли в комнате и наполняют ее дымом. «Выпустите дым, задыхаюсь!» А люди с чистого воздуха: «Сделайте усилие! Не задыхайтесь!» Этакий совет хотя ничего и не стоит, но я готов за него обнять и расцеловать вас, ибо он доказывает вашу ко мне привязанность — неоцененное сокровище... Впрочем, погодите — смешно, — ширмы стали занимать меня. Я секрет обнаружил относительно их композиции: нужно только этакую дыру округлить, а в самую-то дыру — лупи что хочешь!..

(Замечательные монологи без труда выявляются из их писем.)

Нет, добрый мой Иван Нколаевич, не могу я быть художинком, зная заранее, что девять десятых монх трудов — ие то, что я хочу делать, да н не творчество вовсе, а нечто чужое, тяжелое, непрнятное. Тогда прощай ваш чудо-мальчнк, по гроб ваш верноподданный даже с продраннем бумаги Федька из Капернаума, который, задыхаясь, в одиом белье, взмокшем от пота, едва не валится у мольберта в поисках этнх теней, обозначенных на поверхности моря солнцем сквозь облака, этого серебристого дыма от разбившейся волны, тогда не «Вперед, вперед!», а, как поется в песенке, кажется, все того же Гейне (помните:

«И играл он на арфе до тех пор, пока
Струн не порвала рука»...),

тогда струны порваиы н остается прнсяжный художиик Федор Александрович Васильев со всеми положеиными свидетельствами н справками от Академин художеств н прндворного ведомства (бумажки, которые вы, мой добрый, так долго стараетесь для меня добыть) — большой мастер писания крымскнх вндов с балкона царской дачн н изготовления дворцовых ширм...

Васильев надевает новую охотничью куртку со множеством карманов н пряжек, высокие сапоги со шнуровкой («Вечно вы, мамаша, норовите подсунуть ношеную обувь!») и отправляется стрелять морских ныpков («Надоело мне, мама, слушать про кашель!»). Он возвращается счастливый — с убитой птнцей и старннным чайным сервнзом французской работы («Уговорил шельма-антиквар»).

Крамской выговарнвает ему за новые траты, обещает просить денег у Третьякова, но Третьякову пишет честно: был человек нз Ялты, Васильев вряд ли пережнвет нынешнее лето, едва держа кнсть, он работает шнрмы — «следовательно, если вы ему пошлете деньгн, то уж это будет безвозвратно...»

Васильев — Крамскому:

«Завтра нужно съезжать с квартиры... Я, больной до крайности, изъездил все дачи, и дешевле 800 руб. в пять месяцев нет. Боже ты мой! Да что же мне делать?!.. Я все-таки думаю, что судьба не убьет меня ранее, чем я достигну цели».

Крамской — Третьякову:

«Прошу вас, многоуважаемый Павел Михайлович, принять наше личное поручительство, т. е. мое и Шишкина, в обеспечение той суммы, которую вы пошлете. Вещи мои и Шишкина будут в вашем распоряжении».

Крамской — Васильеву:

«Мы недаром встретились с вами... Вы живое доказательство моей мысли, что за личной жизнью человека, как бы она ни была счастлива, начинается необозримое, безбрежное пространство жизни общечеловеческой... В вашем уме, в вашем сердце, в вашем таланте я видел присутствие пафоса высокого поэта... Как мне выразить печаль свою о судьбе наших жизней, и чего бы я не дал, чтобы быть всемогущим? Какое глупое слово, и как часто человек принужден его употреблять!»

Васильев — Крамскому:

«Похудел я жестоко, зато глаза постоянно так чисты и блестящи, как у меня, у здорового, никогда не бывало...»

ТРЕТЬЯКОВ

> И поэтому говорю Вам, что если бы я не хотел сделать Вам особого одолжения, никто не уговорил бы меня писать что-нибудь по заказу. Ибо я упускаю из-за этого лучшее.
>
> *А. Дюрер*

Часы бьют восемь — поворачивается начищенная до блеска ручка двери, Павел Михайлович Третьяков, первый

посетитель, вступает из внутренних комнат дома в зал своей галереи. Всегда ровно в восемь, после всегдашнего утреннего кофея, и если бы часы вдруг перестали отсчитывать и отбивать время, можно, заведя их, поставить стрелки по этому бесшумному, но мгновенно улавливаемому служителями повороту медной ручки. Всегда в костюме одинакового цвета и покроя (будто всю жизнь носит один и тот же), прямой, суховатый, даже как бы несколько скованный в движениях, он шествует размеренной, чуть деревянной походкой вдоль густо завешанных картинами стен — служители следом, — останавливается, сосредоточенно, будто впервые, рассматривает до последнего мазка знакомое полотно — и неожиданно: «Перова — во второй ряд возле угла». Из-под кустистой брови взглянет быстро жгучим глазом в удивленное лицо служителя: «Я во сне видел, что картина там висит, — хорошо...»

А за окном, под набежавшим ветерком, шепчется густая листва вековых лип и тополей, пьяно благоухают тяжелые гроздья сирени, готовы взорваться роскошным цветком тугие бутоны махровых пионов. И там же, за окном, на широкий, устланный камнем двор въезжают ломовики, груженые льняными товарами с Костромской мануфактуры Третьяковых, — плотные кипы складывают в амбары.

В девять Павел Михайлович покидает галерею и, пройдя по двору, скрывается за дверью с маленькой вывеской «Контора». Девять конторщиков, увидя его, громче и старательнее щелкают костяшками счетов: «Доставлено товаров...», «Передано в магазины...», «Продано...» Павел Михайлович усаживается поудобнее за свою конторку — с девяти соседних к нему сходятся бесконечные столбики цифр, чтобы быть суммированными и разнесенными по графам: «Развитие производства», «Жалованье рабочим», «Покупка картин...» Его счеты, покрывая перещелк остальных, нечасто и размеренно отстукивают пяти- или шести-

значную цифру (так ровные, степенные удары главного колокола побивают шустрый перезвон малых колоколов).

С двенадцати до часу — завтрак, к трем — в Купеческий банк, оттуда в магазин на Ильинке, к шести его ждут обедать. В экипаже Павел Михайлович открывает журнал — он любит читать дорогою, — но часто книга отложена в сторону: возле Третьякова, на сиденье или стоймя у ног его, нежно придерживаемая им, свернутая рулоном или натянутая на подрамник картина — «самое дорогое» (он говаривал). Родные и служащие поздравляют с покупкой, когда он, передавая полотно в их бережные руки, вылезает из коляски; все радостно возбуждены, и по серьезному лицу Павла Михайловича (домашние называют его «неулыба») пробегает тень улыбки, и за обедом, который у него тоже почти всегда один и тот же («А мне щи да кашу»), он объявляет, что сегодня все едут в театр или в концерт слушать музыку. Если же в такой вечер нагрянут гости, Павел Михайлович без сожаления покидает свой молчаливый кабинет, заваленный книгами и журналами, свой излюбленный маленький, почти квадратный диванчик, на котором длинноногий хозяин притуливается, свернувшись калачиком, и радушно идет навстречу гостю. С художником Павел Михайлович троекратно целуется, ведет показывать бесценное приобретение, обычно молчаливый, занимает его беседой и просит супругу, Веру Николаевну, сыграть для дорогого гостя на рояле, и угощает хлебосольно — только вина в доме почти не подают: Павел Михайлович вина не пьет. А на следующее утро, ровно в восемь, выйдя из внутреннего покоя в зал галереи, Павел Михайлович отдает служащим распоряжение насчет рамы для новой картины, указывает, куда ее повесить: «Я всю ночь думал...»

Мало кто знает, да и вряд ли кто узнает когда-нибудь, как долго и упорно добивается иной раз Павел Михайлович заполучить в свое собрание примеченную картину, но такой у Третьякова характер: не подумав, шагу не ступит, а обдумал

все, решил — своего добьется. Сосредоточенный и молчаливый, он появляется на открытии выставок, в Москве, в Петербурге, на лице ничего не прочитаешь; кажется — пока лишь прислушивается к расхожим мнениям, но решение уже принято, неуклонное: картины еще не развесили в выставочных залах, а он успел побывать в мастерских, узнал, кто чем занят, взял на заметку, приценился и, еще раньше, из писем знакомых художников, действовавших по его просьбе или самостоятельно, вычитал необходимые сведения и мысленно составил для себя некий чертеж того, что творится ныне в российском искусстве. Он всех обгоняет и от своего не отступает никогда; даже царь, подойдя на выставке к облюбованному полотну, узнает подчас, что «куплено г-ном Третьяковым».

Когда речь о «самом дорогом», для Третьякова собственная цель — наивысшая, собственные желания — закон; но цель его величественна — собрать для общества лучшие творения отечественной живописи, а желания необыкновенно удачны: «Это человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьем», — почти в сердцах обронил как-то про Третьякова Крамской.

Крамской понадобился Третьякову в конце шестидесятых годов. Лично они еще незнакомы: Третьяков через своего приятеля и частного поверенного, художника Риццони, просит Крамского написать для галереи портрет Гончарова. Обращение к Крамскому понятно: он уже известный портретист, многие его работы высоко отмечены любителями искусства, критикой, портреты Крамского более, чем другие чьи, отвечают требованиям времени; Третьяков не мог о нем не знать. Возможно (свидетельство — характер просьбы), Третьякову также известно, что Крамским несколькими годами раньше исполнен монохромный (соусом) портрет Гончарова. Первые письма, которыми они обмениваются, сдержанные, немногословно-деловые — характеры: купец, предприниматель, привыкший добиваться задуманного, и

художник, который себе цену знает и не намерен задохнуться от счастья, что дождался выгодного заказа; оба внутренне тянутся друг к другу, обстоятельствами (историческими!) поставлены в такое положение, что неизбежно должны встретиться, сойтись, но каждый слишком «сам с усам», чтобы сразу сделать навстречу другому несколько лишних шагов. Крамской спешит за границу (Гончаров же предпочел отложить работу до его возвращения, «потому, как он сказал, что надеется к тому времени сделаться еще лучше»); попутно Крамской сообщает без примечаний, что его цена за такой портрет — пятьсот рублей серебром. Третьяков просит отложить поездку («Мне очень хочется поскорей иметь портрет»); Перову он платит за такой триста пятьдесят рублей, но согласен и на пятьсот. Но Крамской покорнейше просит потерпеть до его возвращения, он обещает приложить все старания, чтобы портрет был достоин галереи. Оба выдержали характер, оба, кажется, довольны собой и друг другом, оба надеются вскоре познакомиться лично.

Они знакомятся в конце 1869-го или в начале 1870 года. Несколько писем 1870 года — все еще о портрете Гончарова: Иван Александрович отлынивает, ссылается на нездоровье, на дурную погоду, успокаивает Крамского, что сам будет нести ответственность перед Третьяковым, убеждает Третьякова, что деятельность его «не так замечательна, чтобы стоило помещать его портрет в галерее», наконец вроде бы соглашается, назначает художнику день и час, но накануне спешно извещает, что не совсем здоров «и в будущем не обещает». Крамской огорчен: «Мне очень жаль, что упущен случай для меня сделать что-нибудь для вашей галереи...»

Письма следующего, 1871 года показывают, что, хотя с первым заказом — неудача, личные отношения заказчика и художника укрепились. Нет, не приятельские (оба не из тех «ларчиков», что просто открываются) — деловые пока:

Крамской выполняет некоторые поручения Третьякова. Скоро, убедившись, что лучшего советчика и посредника не найти, Третьяков предложит без обиняков: открывается выставка в Академии, а я в Петербург не поспею, буду очень благодарен вам, Иван Николаевич, если сообщите, не явилось ли на ней чего-либо замечательного — в устах Третьякова доверие необычайное!.. С этих пор (и на целое десятилетие) весь незаурядный дар критика — глубину анализа, точность характеристик, определенность суждений — Крамской охотно отдает Третьякову, как горячо отдает его делу свою энергию, деловитость, время: разве сбросишь со счета многочисленные советы, которые Третьяков при всей своей самостоятельности считал нужным принимать, всякого рода «смотрины», которые по просьбе Павла Михайловича устраивал Крамской картинам, намеченным для покупки, разве сбросишь со счета участие Крамского в приобретении новых полотен — в частности «туркестанской коллекции» Верещагина (дело складывалось хитро и сложно: «Москва. Павлу Михайловичу Третьякову. Мы вовремя успели. Обстоятельства переменились. Боткин везет к вам письмо от уполномоченного и будет предлагать то, что вы ему уже предлагали. Ухватитесь. Вы однако ж ничего не знаете. *Крамской»* — одна такая телеграмма чего стоит! Доверительность!..).

В пору их сближения (по-своему неизбежного) Крамской отвечает существеннейшим требованиям Третьякова. Год 1871-й: создается и сплачивается Товарищество, готовится Первая передвижная выставка, идеи Товарищества, идеи передвижничества определяют направление русского искусства, Крамской во главе дела, это его идеи, выношенные, прочувствованные, осмысленные, — может ли Крамской, человек прежде всего идейный, движимый мыслью о высоком развитии национального, отечественного искусства, не откликнуться на затеянное Третьяковым собирание тво-

рений этого искусства, а откликнувшись, может ли он, человек общественный, горячо не побуждать себя и своих сотоварищей художников всячески способствовать деятельности Третьякова, может ли он, удостоенный доверия Третьякова, не побуждать горячо и самого собирателя к укреплению и развитию его деятельности? Со всяким новым замыслом он устремляется в «единственный адрес мне, да и всем маломальски думающим русским художникам известный... — Лаврушенский переулок. Никола Толмачи»[1]. Общепризнанный портретист и портретист по преимуществу, портретист идейный, ищущий запечатлеть характернейшие черты современников, — может ли Крамской не сочувствовать желанию Третьякова иметь в галерее собрание портретов выдающихся русских деятелей, именно деятелей, людей, отмеченных деяниями, а не «положением», и может ли сочувствие и, более того, непосредственное участие Крамского в создании такого собрания не воодушевлять Третьякова? Третьяков учитывал, конечно, и то обстоятельство, что Крамской к тому же — художник «заказной», «управляемый»: для собирателя, тем более собирателя портретов, крайне необходимо иметь «управляемого» и притом первоклассного портретиста, который (тоже не всякого уговоришь) пишет вдобавок и с фотографий...

Пока тянется дело с портретом Гончарова (а тянуться ему долго — пять лет целых), Крамской исполняет для Третьякова по фотографии тепло принятый современниками портрет Тараса Шевченко (знаменитый — в смушковой шубе и шапке); довольный Третьяков тотчас заказывает ему портреты Фонвизина, Грибоедова и Кольцова. Фонвизин как-то сразу отпадает, Крамской недавно писал его для галереи великих людей Дашкова — должно быть, не хочет повторения (да и Павел Михайлович их не любит); заказ на

[1] Адрес Третьяковской галереи.

портреты Кольцова и Грибоедова принимает легко и уверенно — задачка, дескать, не из сложных, было бы время: «Портрет Кольцова на Святой неделе кончу. Портрет Грибоедова начал только что». Но Грибоедов решительно «обогнал» Кольцова: несколько свиданий со старым актером Каратыгиным, хорошо знавшим автора «Горя от ума», изучение акварельного портрета Грибоедова, исполненного Каратыгиным, его рисунков, и — «чем я несказанно доволен, так это Грибоедовым... Каратыгин находит его совершенно похожим».

Но Третьякову хочется Кольцова. Надо же — казалось, он в руках почти: щепетильный Крамской настолько не сомневался в успехе, что едва принял заказ, тотчас взял деньги «в счет уплаты за портрет Кольцова». И в письмах сперва так уверенно — начал, пишу, кончаю, привезу. Но словно машинка какая-то испортилась, застопорилось что-то — и цвет лица не тот, и наклон головы, и одежда. Третьяков с настойчивостью исследователя собирает сведения о внешности и характере Кольцова, посылает «добычу» художнику, но портрет все не задается, нет. Уж и Гончаров будет написан, станет податливым Иван Александрович перед непреклонной настойчивостью Крамского, будет написано бесконечное множество портретов, заказных и незаказных, с натуры и с фотографий, будут прочитаны десятки строк описаний Кольцова, выслушаны десятки замечаний людей, помнивших его, будут просмотрены все, наверное, сохранившиеся изображения поэта, будут испробованы бесчисленные повороты головы, корпуса, будет бесчисленно изменяться тон, цвет — жизнь художника Крамского пройдет, но Кольцова он так и не напишет: «Заколдованный портрет!..» На заре знакомства с Третьяковым он готовно принял заказ и легко взял «под него» (считайте, что исполнен) двести рублей серебром, а в последнем письме Павлу Михайловичу смертельно больной, за два месяца до конч-

иы, волнуясь, «очистил» ли ои долг, будет сожалеть, «что не сделал этот иесчастиый портрет» («в будущем ие предста-вится времеии сделать»). Невероятный срыв! Крамской-то гордится, что ие ждет вдохновеиия, «управляет» своими способностями...

Но вдохновение нужио! «Управляя» своими способиос-тями, можио похоже писать лица, умело иамечать характе-ры, ио для галереи Третьякова мало напнсать портрет похо-жий, мало иаписать портрет хорошо исполиеииый, для его галерен иадо писать портреты о д у ш е в л е и и ы е. Особеи-ио трудио одушевить лицо, когда пишешь его с фотографии, чужого рисунка, акварели; человека ие видишь, ие слышишь, глаз ие схватывает его жестов, выражеиий лица, пластики тела, ухо ие слышит иитоиаций голоса; вие бесед, высказаи-иых суждеиий трудио понять характер человека, его прист-растия: нужио догадываться, домысливать... И все-таки странно, что «заколдоваииым» оказался для Крамского имеино портрет Кольцова, чье творчество, иародиое по духу своему, как бы ожнвилось «вторым дыханием» в иачале се-мидесятых годов, в пору пробуждения иевидаииого прежде интереса к иароду, страино, что «лицом иеодушевлеииым» оказался для Крамского имеиио Кольцов — вороиежский прасол, который проезжал следом за своими стадами по тем самым селам и степям, где прошли детство и отрочество Ва-ии Крамского...

Еще одиа иеисполиеииая просьба Третьякова — порт-рет Иваиа Сергеевича Тургеиева. Но ие потому, что Крам-ской и иа этот раз ие сумел, а потому, что не захотел.

Наверио, Крамской более других художииков умел «властвовать собой»; иаверио, вдохновенне реже, чем к дру-гим художникам, приходило к иему как увлечение, ио, как бы там ии было, взяться за серьезную работу, рассчнтывая лишь иа постояииое биение сердца, иа привычную вериость глаза и руки, подойти «пустой» к мольберту ои ие мог.

Третьяков предлагает Крамскому сделать портрет Тургенева, когда того уже написали Ге, К. Маковский, Перов; последний портрет Репин написал (тоже для галереи), но, по мнению Павла Михайловича, «не совсем удачно». Третьяков словно «подмаинивает» Крамского принять заказ — он и с Тургеневым поговорил, «на что Иван Сергеевич изъявил согласие с большим удовольствием», и вообще Тургенев «очень желает с вами познакомиться: он очень был заинтересован вашим Христом», «очень понравился ему портрет Шишкина и этюд мужичка (большой), который он желал очень купить», и проч. и проч. Крамской отвечает уклончиво: «Мне было бы и очень лестно написать его, но после всех как-то неловко, особенно после Репина». И тут же: говорят, в Париже Тургенева собирается писать Харламов, которого сам Иван Сергеевич именно как портретиста ставит чрезвычайно высоко. И тут же: вы, Павел Михайлович, не думайте, «попробовать и мне хотелось бы», получив ваше предложение, я пытался разыскать Тургенева, «много побегал», да упустил — он снова выехал за границу. И после всей этой скороговорки: «Что за странность с этим лицом? и отчего оно не дается? Ведь, кажется, и черты крупные, и характерное сочетание красок, и, наконец, человек пожилой? Общий смысл лица его мне известен... Быть может, и в самом деле правы все художники, которые с него писали, что в этом лице нет ничего выдающегося, ничего отличающего скрытый в нем талант; быть может, и в самом деле вблизи, кроме расплывающегося жиру и сентиментальной искусственной задумчивости, ничего не оказывается; но откуда же у меня впечатление чего-то львиного? издали?..» (Разрядка моя. — *В. П.*)

С Репиным в эту пору Крамской откровеннее, чем с Третьяковым; письма к Репину показывают, что личность Тургенева видится Крамскому не с одной только внешней стороны. Репин сообщает из Парижа, что Тургенев

«в большом восторге» от увиденных им в России портретов работы Крамского — вроде бы и лестно, однако Крамской отвечает сдержанно: «О Тургеневе, спасибо ему — благодарен, даже восхищен, только одно обстоятельство мешает мне счесть себя достойным похвал его, — говорят, он сказал так: «Я верю в русское искусство (т. е. будущность) на основании того, как вы написали его руки на портрете, и по тому, как пишет Харламов». Оно, может быть, и правда, портрета вашего я не видал, только все-таки как-то странно говорить о будущности искусства по живописи рук; или уж я не понимаю. Только мне кажется, он не совсем знает Россию, судя по предисловию к своей повести, помещенной в «Складчине».

В литературном сборнике «Складчина», составленном в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии, был напечатан рассказ Тургенева «Живые мощи» с приложением письма автора, восхваляющего покорность и долготерпение русского народа. Ни взгляд Тургенева на искусство, ни взгляд его на русский народ Крамской не пожелал принять и не принял.

Что до живописи, то Репин в своем ответе подтвердил предположение Крамского: «Тургенев глядит на искусство только с *исполнительной стороны* (по-французски) и только ей придает значение». (Крамскому еще предстоит получить от Тургенева назидательное письмо по случаю подготовки в Париже выставки русского искусства. Тургенев попросит строгого отбора произведений и прежде всего «удаления» произведений тенденциозных — как «несвободных» и «обремененных задней мыслью».)

Двумя годами позже, когда Крамской отправится в Париж, Третьяков ему туда — эдаким пробным шаром (настойчив Павел Михайлович): «А ведь Тургенева-то вам придется сделать». Но Крамской снова откажет: «Что касается Тургенева, то... как бы вам это выразить — теперь мне

даже как-то не хочется его писать. Мне кажется, что им уж очень занимаются, и потом, я вижу теперь, что его портреты все одинаково хороши и что ничего нового не сделаешь». И Павел Михайлович — то ли прежде был у них какой-то разговор, то ли «дьявольским чутьем» своим почуял что-то за непреклонностью Крамского — отступит: «Это дело кончено». Но буквально в те же дни Крамской в письме к Стасову объяснит свое суждение о Тургеневе и оброненное слово «занимаются» вовсе не со стороны портретной живописи и докажет еще раз, что главная причина, которая не позволяет ему писать Тургенева, — не в особенностях внешности писателя и не в том, хороши или плохи другие его портреты: «Он (Тургенев) совершенно не виноват, и даже невинней, в своих художественных симпатиях, так как они у него вытекают из его иностранно-французского склада понятий, благоприобретенных им в последние годы жизни, и той доли фимиама, которую некоторые наши органы печати усердно стараются распространить. После его отзыва о русском народе («Складчина»...) для каждого из нас должно быть ясно, чем стал Ив. Серг. Тургенев».

Но большей частью желания заказчика совпадают со стремлениями портретиста (или стремления портретиста с потребностями собирателя). Чутье Третьякова на картину не только собирательское (не «купеческое»), но подлинно художественное (подчас художническое) чутье.

В таком единодушии художника и собирателя родилась мысль о портрете Салтыкова-Щедрина; не так, как частенько случается, — «желал бы иметь», «не возьметесь ли написать»... Зимой 1876 года Крамской в Москве у Третьякова, по вечерам читают вслух (Крамской читает вслух семейству Третьякова) «Благонамеренные речи». После отъезда художника Павел Михайлович торопливо пишет ему вслед: «Прочтите в мартовской книге «Отечественных записок» Щедрина продолжение «Благонамеренных речей» о «Иу-



Портрет крестьянина. 1868



Портрет художника К. А. Савицкого. 1871



Этюд, поколенный, старого крестьянина (Мужичок с клюкой). 1872



Пасечник. 1872



Портрет писателя Л. Н. Толстого. 1873



Портрет художника И. И. Шишкина. 1873



Автопортрет. 1874



Н. А. Некрасов в период «Последних песен». 1877–1878



Портрет писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879



Портрет П. А. Валуева. Начало 1880-х гг.



Портрет художника И. И. Шишкина. 1880



Портрет актера В. В. Самойлова. 1881



Портрет императрицы Марии Федоровны. 1882



Портрет С. И. Крамской, дочери художника. 1882



Девушка с кошкой (Портрет С. И. Крамской). 1882



Поэт Аполлон Майков на рыбной ловле. 1883

душке». Огромный талант!.. Еще более сожалею, что нет его хорошего портрета». Похоже, шла у них беседа о портрете, не заказ — обоюдная беседа: такого человека, как Салтыков, надо написать, его можно хорошо написать. И лишь почти год спустя Крамской сообщает: «Салтыков (Щедрин) в среду уже будет у меня, начинаем». Но не так скоро, как думается Крамскому и хочется Третьякову, окажется завершен этот охотно и душевно начатый портрет — не так скоро, хотя всего через два месяца Крамской объявляет уверенно: «Портрет Салтыкова кончен».

Пройдет еще два года — два года какой-то скрытой от потомков трудной работы Крамского, два года нетерпеливого, словно и не было разговора, что портрет «кончен», ожидания Третьякова («Иван Николаевич, не упустите Салтыкова!», «Когда я его получу?»), — два долгих года еще пройдет, пока появится на свет Божий знаменитый этот портрет: монументальная фигура, неподвижная, сдержанная (скорее, сдерживаемая изнутри), сурово сосредоточенное лицо, подчеркнуто открытый и ясный лоб («светлое чело») и холодный, несколько неподвижный взгляд; есть такая отрешенность взгляда, рожденная долгим и непрерывным страданием, болью сердца. Монументальность позы, лица зритель сразу схватывает, но удерживают его эти скорбные в отрешенности своей глаза — извечная трагедия сатирика, трагедия великой любви к человечеству и великой боли за него, трагедия писателя, для которого творчество — «не только мука, но целый душевный ад» («капля по капле сочится писательская кровь, прежде нежели попадет под печатный станок»).

Выяснилось[1], что портрет был поначалу несколько иным — записана, в частности, высокая спинка кресла: на нейтральном фоне голова стала скульптурнее, резче, «изобразительное», что ли. Известно, что вначале был вообще

[1] С помощью ультрафиолетовых лучей.

другой портрет, тот, про который Крамской быстро сообщил: «Кончен» — н прнбавил: «Он вышел действительно очень похож н выраженне его (жена очень довольна), но живопнсь немножко, как бы это выразиться не обижая, вышла муругая...» (на этом портрете не было стола, на котором покоится теперь левая рука писателя). Сохранился, наконец, погрудный портрет Салтыкова, необыкновенно г о р я ч н й портрет, порывнстый, подвижный — стремительное и легкое движение головы («плодотворный момент»!), встрепанность («встречный ветер!») бороды н волос, непокорная прядь над ухом, тревожные глаза, в которых не скрытая — открытая, хватающая за сердце боль.

«...Лично я его почти не знал, — пнсал Салтыков-Щедрнн, услышав о смерти Крамского, — Он двукратно снимал с меня портреты по заказам»[1]. Погрудный портрет безусловно с натуры — он этюден, мгновенен, нз тех, над которыми долго не возятся, пишут сразу, вдруг. Так н кажется, что в не ясной до конца историн с портретами Салтыкова он — начало, он — первый, сразу, проникновенно, почти болезненно остро напнсанный; в нем ощутима изначальность, о т к р ы т н е, постиженне, но на радостное Крамского — «начнпаем» настойчнвый Павел Мнхайловнч отозвался: «Мне кажется, его с л е д о в а л о бы пнсать с р у к а м н». И, сообщая, что портрет (какой-то из первых вариантов) кончен, Крамской (не без усмешки, если вчнтаться!) докладывает: «О б е р у к н находятся н а л н ц о» (разрядка моя. — *В. П.*).

Лучше Павла Михайловнча Третьякова заказчика не найти: им двнжет любовь к нскусству, а не стонмость собрання, его помощь художннкам неоценнма, его замечания час-

---

[1] Салтыков-Щедрнн писал дальше: «Это был человек с талантом, имел вкус и чувство меры, а этим обладают немногие из наших живописцев».

то метки и неизменно вызваны желанием лучшего. Но сказать художнику: «Напишите с руками» — такое может не только подсказать решение, подвинуть к цели, может в равной мере уничтожить прозрение, сдуть счастливый мираж внутреннего ви́дения; технически такое означает выбрать новый холст, искать новую композицию, новое положение фигуры — п и с а т ь по-новому! (исчезает всегда дорогая художнику непосредственность чувства).

Очевидный пример: Третьяков очень хочет портрет Сергея Тимофеевича Аксакова и хочет, чтобы портрет вышел такой, какой о н хочет. Предлагая заказ, он высылает фотографии Аксакова (писатель уже умер), сообщает подробные — до тонкостей — сведения о его внешности: цвете волос и бороды, цвете глаз и их выражении, цвете лица, его форме, даже о «теле лица», рассказывает о характере и нраве Аксакова, о «расположении духа» его. Он так ясно видит портрет (умел бы, сам написал!), что не в силах удержаться на перечислении необходимых подробностей — советует: «Не следует ли Аксакова на воздухе написать с руками?» (и для убедительности — «разумеется, не за казенную цену»). Будущий портрет видится ему и колористически: «Кафтан носил Аксаков черный, а рубашку синюю». Крамской принимает заказ, принимает совет («Написать Аксакова думаю, как вы советуете, с руками, по колена и на воздухе»); замысел рождается в нем и крепнет, он уже прозревает понемногу, уже вглядывается в будущее полотно: «Он у меня будет сидеть на травке... Не худо бы в шляпу ему положить записную книжечку и карандашик (если только было что-либо подобное в его привычках)». Третьяков отвечает, что, по сведениям, «в привычках» Аксакова было носить летом картуз с длинным козырьком, но дело не в шляпе: «У Аксакова руки складывать вместе, кажется, не годится — и руки от этого потеряют, да и не в характере подобных людей сжимать руки, мне кажется, придется поло-

жить другую руку на колено, недалеко от той руки, чтобы оиа спокойно лежала; нужно кого-нибудь посадить н сделать это с иатуры, а рука на фотографнн прекрасная. Картуз, кажется, следовало бы положить» — вот как будущая работа Павлу Михайловичу видится (между описаннем замысла Крамского — «иа травке» — и этим письмом с у к а з а н и я м и — какне уж тут советы! — были, иаверио, еще письма или встреча: больио далек портрет и все эти частности с руками от первоначальиой мысли художннка!)...

В том же пнсьме Третьякова: «Мие ж е л а л о с ь бы, чтобы вы как можно с л ю б о в ь ю окончилн портреты Аксакова и Некрасова... Мне кажется, что Рубннштейна и Кольцова решительио н у ж и о о с т а в и т ь до свободиого времени. Извнните, что я ввязываюсь все с своими советами, ио ие могу, что вы прикажете делать? Вот Самарина для Думы н у ж и о к о н ч и т ь...»

Это горькие для художника письма; ие всем художннкам Третьяков писал такие, «докучливо» (по собственному его выражению) определяя характер работы н даже ее последовательность, «ввязываясь с советамн» в ту часть жизни художинка, которая всего раннмее, всего беззащитнее перед всякого рода советамн, — творчество. Нужиы были особые отиошеиия, точиее — особая пружиика, что ли, в отношенннях духовно близкнх, общиых по многим своим взглядам людей, которая бы приоткрывала возможность появления таких писем. Эта пружинка — з а к а з. Крамской — з а к а з и о й художник; для всех, для Третьякова, для себя самого — заказной. З а к а з н о й портретист — тут его мука, может быть, его крушение, гибель — тут «пружинка», прнчнна сложных (осложиеииых!) его отношеинй со многими, даже близкимн ему людьми.

Третьяков всегда предупредителеи, благожелателеи, предлагает взаймы, платит вперед, переплачивает иногда (Крамскому можно — отдаст работой: «Если я этюд н на-

хожу немножко дорогим, то это все равно, на другом сойдет, т. е. с вашими работами, полагаю, я никогда в накладе не буду») — денежная тема в их переписке иногда высказывается просто, иногда по-купечески, «с подходцем», иногда по-приятельски шутливо, иногда Крамской пускается в путаные объяснения о том, сколько бы надо назначить и почему он назначает меньше, — все как будто ладно, но пружинка-заказ неизменно щелкает, открывая смысл многого, что стоит за их письмами. Горечь зависимости, оборотной стороны заказа, еще не выплескивается наружу; разбавленная л и ч н ы м и отношениями, она опускается до поры на дно. О личных отношениях в лучшую пору ясней писем говорит портрет Третьякова, написанный Крамским зимой 1876 года, написанный как будто и случайно: Павел Михайлович долго не позволял писать с себя портретов, а тут заболел (нарушилось привычное — заведенным механизмом — течение дней) и на предложение Крамского махнул рукой, соглашаясь, — пишите! В небольшом портрете таится эта счастливая случайность, то самое «вдруг», когда кропотливая подготовительная работа — вглядывание, вслушивание, обдумывание (проникновение!) — остается скрытой не только от портретируемого, но и от портретиста.

Счастливая случайность: она и в небольшом, почти квадратном холсте, как бы не выбранном, а нежданно попавшем под руку, и в совершенно непреднамеренной простоте и ясности композиции, которой, по сути, и нет вовсе; истинность предельная — Павел Михайлович будто бы и не «сидит для портретиста», а портретист приметил, что сидит, задумавшись о своем, Павел Михайлович, незаметно расположился перед ним — и написал. Но подготовительная работа огромная — все предшествующее портрету развитие их отношений: осознание Крамским не только Третьякова-собирателя, но Третьякова — деятеля искусства, Третьякова-человека, и человека во многом близкого по духу и направлению; в

свою очередь осознание Третьяковым Крамского как человека душевно свойственного, наконец, укоренившееся мнение Третьякова о Крамском как о лучшем из «заказных» портретистов, вообще как о портретисте, который наиболее отвечает его собственному вкусу.

Многие художники просили разрешения у Третьякова написать его самого и супругу его, Веру Николаевну, но, по свидетельству дочери собирателя, «только в 1875 году Павел Михайлович решил позволить себе иметь портрет Веры Николаевны»: «Что выбор его остановился на Крамском, — совершенно понятно». Осенью того же года Крамской начал портрет Веры Николаевны, но отложил; зимой 1876 года его пригласили заняться работой уже всерьез. После Рождества он появился в доме у Третьяковых. «Приятно провели три месяца пребывания Крамского у нас», — записывает Вера Николаевна в альбоме-дневнике, который вела для детей; Иван Николаевич «стал к нам довольно близко», — помечает она тут же: «Сколько он прочел нам интересного, в особенности останавливался он на Шекспире, Никитине, Полонском, Салтыкове-Щедрине... Пребывание Крамского очень оживило нашу обыденную жизнь. Папа[1], любя его и доверяя ему, много разговаривал с ним...» (Молчаливый Третьяков!)

Примечательно: Крамского позвали написать портрет Веры Николаевны, а он, воспользовавшись приступом подагры у Павла Михайловича, написал е г о. Душевное «любя и доверяя», взаимное, конечно, очень передалось в портрете: теплая задумчивость взгляда, мягкая линия губ как бы опровергают «объективно существующий» образ суховатого «неулыбы», однако же сообщают ему особенную интимную достоверность, передают сердечную близость художника и натуры.

---

[1] В альбоме для детей «папой» Вера Николаевна называет Павла Михайловича.

Крамской отвлекся неиадолго от «главиого дела» (кто из художииков зиает зараиее, какое дело окажется «главным»!) — написал «вдруг» Павла Михайловича, между тем портрет Веры Ннколаевны, ради которого ои приехал в Москву, не задается, идет туго, слишком старательно как-то. Холст более чем двухметровой высоты, Вера Ннколаевиа, ярко одетая, в рост, иа фоие природы («Я же гуляю по любимому моему Кунцеву, в моем любимом платье с красным платком и простым деревянным батистовым зонтиком») — такая картиииость замысла трудио согласуется с желанием сделать портрет сердечным, душевным, с в о н м; а ои должен быть с в о и м: предиазначен не для галереи, а для внутреннна комиат — портрет для Павла Михайловича, для детей.

Наверио, иесоответствие задачи («свой», «домашний» портрет) и замысла привело эту работу в чнсло «заколдоваииых». Крамской бескоиечио к ней возвращается — «механистичность» («натяжка»), ремеслеииая рассудочиость, с которой он всякий раз виовь берется за портрет, опять-таки ничего общего с задачей ие имеют. Мало того, что летнее Кунцево пншется зимой (зеленую ветку к тому же подрисовал Шишкин), Крамской затем, также в мастерской, «переделывает» лето на осень. Мало того, что значительную часть «сеаисов» вместо Веры Николаевиы ему «позирует» фотография, он, также без иатуры, по собствеииым его словам, «платье совершенно перешил» и прнтом заменил красную шаль белым шарфом. Взамеи душевиого, взамен чувства — невероятная (просто карикатурная) нарочнтость: Вере Ннколаевие «ужасио хотелось», чтобы Крамской «чем-нибудь в портрете напомнил» про ее детей — «н выдумали мы с ним в изображении божьей коровкн, сидящей на зонтнке, — Машурочку, под видом жука — Мишу, бабочкн — Любочку, кузнечика — Сашу, а Веру напомннала бы мне птичка на ветке» (Павел Михайловнч пишет художннку, морщась: «После вашего отъезда нашел птичку

совершенно, по-моему, лишнею»), Крамской «ужаснется», увидев портрет после некоторого перерыва. Искусство мстит за неискренность.

Крамской напишет Веру Николаевну несколько лет спустя, в 1879 году, в том же самом любимом Кунцеве, которое перестанет быть фоном и станет чувством. Семейство Крамских поселится на даче неподалеку от Третьяковых. Удивительно «домашний» рисунок Крамского «Вечер на даче»: перед домом стол с самоваром, белая скатерть уютно озарена теплым светом лампы, прикрытой абажуром, цепочка фонариков, освещающих сад, гигантские шаги, на которых резвятся дети, — идиллия. Близость семейная, совместное отдохновение, серьезные разговоры и неизбежная семейственная, застольная болтовня — вот когда Иван Николаевич наберется душевного тепла, нужного, чтобы написать портрет. «Домашность» явится в замысле: привлекательная обыкновенностью женщина в темном платье с широким белым воротником и манжетами спокойно сидит в кресле — да, позирует, но очень естественно, для дорогого Ивана Николаевича; это их дружеское, семейное дело — портрет мужу и детям; образ раскрыт без фамильярности, но в нем есть красивая простота «домашнего», примеченная у старых мастеров. Позади Веры Николаевны поставлены «ширмы, служившие темным фоном, а также защищавшие ее от сквозняка», уже в этом двойном назначении ширм — ненарочитость обстановки, в которой пишется портрет и которая не может не перейти в него.

В конце того же 1879 года между Крамским и Третьяковым — первая размолвка, более глубокая, более знаменательная, чем внешне кажется. Третьяков узнает, что Крамской согласился исполнить для одного заказчика портрет с фотографии, и пишет без обиняков: «Вы в Москве мне говорили, что более писать с фотографий ни за что не будете, и я вас уговаривал, как исключение, еще сделать только один — Иванова... С фотографии на вас лежит еще священная обя-

заиность сделать портрет Никитииа...»[1]; Третьяков интересуется также, правда ли, что Крамской (при его вечной нужде в деньгах) написал несколько «даровых» портретов — «это мне нужно знать собственно для моего дела».

Крамской взбешен, именио вот этим «нужио знать для моего дела» взбешен: «Позвольте, Павел Михайлович, я ведь мог бы вам не отвечать...»

Бунт человека зависимого, оскорбленное самолюбне художника продающегося (и словио бы пойманного иа том) — вот что бьет через край в дышащем яростью письме.

Да, он продает свой труд, свой талант, п р о д а е т с я, — ио Третьякову ли, который всегда и м е л в о з м о ж н о с т ь ие изменять принятому решеиию, судить его!.. Заказиой художник жаждет отделаться от заказов, ибо до боли в сердце чувствует, как т о, для чего ои рожден, уплывает из рук... «Священные обязанности» (перед Третьяковым — «обязаиности», для Третьякова — «священные») иной раз могут и подождать... Что же до портретов «даровых» — тут уж не Третьякова, тут его, Крамского, дело: есть люди, капитал которых искрениее, не отягощениое иичем к нему расположение и оценка его работ...

Зависимость от ближнего: как бы любовио ии сложились отношения, не бывает, чтобы ие жгла она сердце, не оскорбляла, не душила по ночам яростью (днем — от людей и от себя скрываемой)...

Несколькими месяцами раиьше Третьяков просил Крамского продать ему портрет Софьи Николаевны. Просил почтительно: «Мы оба стоим на такой иоге с русским искусством, что всякая неловкость должна отбрасываться». Просил почетно: «Я находил бы его в своей коллекцин ваших работ необходимым». Крамской ответил как иикогда

[1] Речь идет о художннке А. А. Иванове н поэте Ннкитнне. Портреты Крамской не напнсал.

коротко н ясно: «Портрет С. Н. должен остаться детям. Если они после моей смерти его продадут, нх дело; а мне иельзя, как бы нужно деиег нн было». И умница Третьяков почувствовал потаенный смысл ответа: «Преклоняюсь перед вашим глубокоуважаемым решиеием. Я уверен, что предложеине мое вы инкак ие сочли за обнду, за отношение могущего все купить к художннку, могущему продать каждое свое пронзведенне».

Когда, замнная размолвку, Третьяков душевио и обстоятельно отвечает на яростное посланне, Крамской несколько диеи напряжеино молчит: страдая н отчаиваясь, он запоем читает только что увндевшие свет пнсьма художннка Алексаидра Иваиова...

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Мне кажется, что о п н с а т ь человека собственно нельзя; но можно опнсать, как он на меня подействовал.

Л. Н. Толстой

Летом 1873 года Иван Николаевич Крамской живет на даче в Козловке-Засеке, блнз Тулы. Выбрались тремя семьямн — Крамскне, Шишкииы, Савнцкие; разместились в старой усадьбе. Заброшенная усадьба приходила поиемиогу в упадок; трехэтажный камеиный дом, в котором хозяева не жили н который от иеухоженности, сырости н холодов ветшал поиемногу, сдавали виаем по комнатам (всего в доме четыриадцать комиат). Заросшие аллен, водяная мельница с замшелой плотиной, старый, покрытый зеленью пруд — все след былого, воспомииание, ио выйдешь из усадьбы, спустишься в лощнну — и тотчас окружит тебя могучий, сказочиый лес; столетнне дубы неподвнжно чернеют, тонко, беспо-

койно шелестят осины, дорога, прорезанная черной, глубокой рытвиной, круто берет вверх; сумерки, солнце скрылось за черной стеной деревьев, только одно облачко, будто перышко лебединое, горит высоко над лесом. Вечность... Ветка хрустнула, снова явственно потрескивает под ногами валежник; чей-то крепкий шаг — вот-вот выйдет навстречу, как сто, двести, и тысячу, и бесконечно сколько лет назад, удалой добрый молодец... «Здравия желаем, ваше благородие» — с боковой, спрятанной от незнающего глаза тропинки вынырнул на дорогу мельник, старик хитрый и, по слухам, быстро разбогатевший; острые темные — не разглядишь зрачков — глаза глубоко притаились за мохнатыми седыми бровями, потрепанный зипун едва сходится на сытом пузе...

Савицкий в лес не ходит — каждое утро тащится с этюдником к полотну железной дороги писать землекопов-ремонтников. Что и говорить, тема современная: сквозь сказочные леса, через поля бескрайние, привыкшие лишь к шелесту высоких трав и нежной песне тающего в небе жаворонка, тянет по всей России свои линии «железка», шипит, ухает, гудит, проносясь, «машина», обволакивает серым липким паром придорожные кусты.

Крамской стал было писать акварелью утлые землянки ремонтных рабочих, но больше влечет его с Шишкиным в лес; шутит: «Боюсь, как бы не сделаться совсем пейзажистом...»

В нескольких верстах от Козловки-Засеки живет в своем имении человек, про которого близкие говорят, что у него «зрение пейзажиста», хотя он никогда кисти в руки не берет. Но он с пылким постоянством любит здешние места и, гуляя, вдруг останавливается, всякий раз заново пораженный красотой открывшегося ему вида. С прогулки человек приносит домой цветок орешника, багряный кленовый лист, серьги бересклета. Человек этот — Лев Николаевич Толстой, живет он недалеко: из Ясной Поляны ездят на станцию в Козловку встречать гостей...

Крамской приехал в Тульскую губернию не пейзажи писать — его привела сюда мысль о картине, которую он называл «Осмотр старого барского дома». Мысль о картине захватила его давно — продажа родового дома и, наверно, снятая под дачу усадьба показалась ему сначала подходящей натурой. Но в Козловке-Засеке замысел меняется — действие картины переносится в помещение. В доме, на первом этаже, где от сырости жить уже нельзя, Крамской набросал карандашом угол комнаты с обрушившимся потолком и отворенной в глубину дверью, на стене намечены прямоугольники фамильных портретов. Он жалуется Третьякову: «Нужны такие детали, которые только могут быть в доме, где не жили около двадцати лет. А где этакую штуку сыщешь? Ну, что будет».

Понемногу перед взором внутренним прорисовывается, «что будет»: «Сюжет заключается в том, что старый породистый барин, холостяк, приезжает в свое родовое имение после долгого, очень долгого времени и находит усадьбу в развалинах: потолок обрушился в одном месте, везде паутина и плесень, по стенам ряд портретов предков. Ведут его под руки две личности женского пола — иностранки сомнительного вида. За ним покупатель — толстый купец, которому развалина-дворецкий сообщает, что вот, мол, это дедушка его сиятельства, вот это бабушка, а это такой-то и т. д., а тот его и не слушает и занят, напротив, рассматриванием потолка, зрелища гораздо более интересного. Вся процессия остановилась, потому что сельский староста никак не может отпереть следующую комнату». Появляется рисунок — все, правда, общо, одним наброском, контуром, но довольно точно соответствует описанию: и его сиятельство едва переставляет ноги, и две сомнительные дамы по бокам, и еще какие-то лица — «процессия», но изменение — важнейшее — купец, будущий владелец, который, кстати, и проработан наиболее четко (несколько выразительных

штрихов лица, пыльник до полу, высокий картуз, сапоги), будто навязчивая мысль художника задержала карандаш его именно на этой фигуре, — купец на рисунке, властно оглядывая помещение, шествует хозяином, впереди.

Наконец, последний, тоже неоконченный вариант — маслом: гостиная в заброшенной усадьбе, в окна, впервые за много лет освобожденные от ставен или тяжелых глухих портьер, ворвалось солнце — удивительно тонко схвачен тот миг, когда многолетняя темнота еще не ушла, не вытеснена из комнаты туманно-золотистыми, пронзившими воздух с мириадами сверкающих пылинок лучами; темнота как бы остановилась у стен, в углах, в черноте распахнутой двери, в резких складках надетых на мебель чехлов, на почерневшей поверхности старинных портретов. Из «процессии» остались только двое: старик-сторож, скорчившийся у очередной двери в тщетных попытках отомкнуть заржавевший замок, и владелец усадьбы, старый, но крепкий еще человек в дорожном пальто, зимней шапке и тяжелых сапогах; за его спиной далекий путь — через версты и годы добирался он сюда, в прекрасную безмятежную страну своей молодости, где все теперь — не предметы сами по себе, а лишь следы былого, воспоминание; свет нынешнего дня, ворвавшийся в окно, остановил, точно пригвоздил его к полу почти у самого порога, старый человек застыл, замер, потрясенный и печальный, минувшее его объемлет живо (вот из темноты угла раздались будто тихие звуки фортепьяно, вот старая тетенька в кружевном чепце ласково улыбнулась с портрета), еще мгновение — заскрипит протяжно ржавый замок, и с этим скрипом оборвется высоко звенящая струна воспоминаний, гудок локомотива донесется с «железки», проложенной недалеко, в полутора верстах всего, — нужно торопиться, нужно как-то подправить дела, нужно что-то предпринимать...

Гудел возмущенно Стасов, прочитав описание первоначального замысла и сравнив с живописным вариантом: «Сю-

жет был богатый, великолепный, совершенно под пару всему тому, что у нас сочинялось и писалось в этом роде в шестидесятых и семидесятых годах, даже больше того, совершенно достойный Перова и Федотова»... Но: Крамскому «нужны были сцены тяжелые, горькие, моменты мучительные, трагические, моменты удручения и погибели». Стасов сокрушался по жанру, по сатире, по иллюстрации, но Крамской, освобождая замысел от «внешней» информации, сгущал информацию психологическую; ссылки на Федотова и Перова тоже неосновательны: можно взять для примера из Федотова «Вдовушку» или «Анкор, еще анкор!», из Перова «Последний кабак у заставы». Крамской изгоняет из картины жанровую тему продажи, усиливает горькую и элегическую тему воспоминания, но мучительное, трагическое, верно подмеченное Стасовым, остается: обреченность. Она и в грустно застывшей фигуре старого владельца, и в согбенной фигуре сторожа, и в почерневших портретах предков, и в чехлах на бесполезной мебели, некогда уютно расставленной в углу, а теперь холодной, давно утратившей тепло человеческих прикосновений; обреченность и в темноте, которая привычно жмется к стенам, прячется за раскрытыми дверьми, и в ярком свете, бьющем снаружи, где, огибая заброшенную усадьбу, ухая, гремя, сотрясая воздух гудками и заполняя его горячим серым паром, мчится со скоростью локомотива иная жизнь.

Картина не завершена, но и завершенная она вряд ли соответствовала бы словесным описаниям, вряд ли поднялась бы до уровня замысла Крамского. Идея вещи, настроение ее требовали, как говаривал иногда сам художник, «мировой картины» — вряд ли он был в силах создать такую. Но для характеристики личности Крамского важны прозорливость его, свойственное ему обостренное ощущение бесконечного движения времени, заложенные уже в самом замысле «Старого дома». Варианты не изменяют идею, но по-другому рас-

ставляют акценты: если, перемахнув через несколько десятилетий, искать сопоставлений с Чеховым, то вариант с купцом — сцена Лопахина, который намеревается вырубить вишневый сад и настроить дачные участки, а вариант с одним только барином — грустный монолог Раневской или Гаева о неизбежной утрате прошлой жизни. Художественный критик Ковалевский писал о картине: «Она не только страница из повести какой-нибудь отдельной жизни — она картина перехода одной исторической эпохи в другую. Тут дореформенная Россия с помещичьим бытом и поминки по нем».

Время такое у нас теперь, «когда все это переворотилось и только укладывается», — прозорливость Крамского в том, что он ухватил дух времени и почувствовал, как уложится. И в подтверждение той же формулы — взгляд с другой стороны: выразительная фигура мужика, повторяющего позу Христа в пустыне, написана тем же летом в Козловке-Засеке...

Крамской, конечно, не знает, что минувшей весной владелец Ясной Поляны отложил исторические материалы, которые занимали его несколько лет в связи с задуманным сочинением о Петре Первом, и увлеченно принялся за роман «из жизни частной и современной эпохи», за роман «о неверной жене», в который, по словам автора, вдруг «без напряжения» вошло «все, что кажется мне понятым мною с новой, необычной и полезной людям стороны». Крамской не знает, конечно, что несколько лет спустя прочитает в романе размышления об оскудении дворянства, остро ощущаемом и самим Толстым. «Мне досадно и обидно, — говорит в романе Левин, — видеть это со всех сторон совершающееся обеднение дворянства...» (Знакомый помещик рассказывает Левину про купца, который предлагает ему вырубить липовый сад на лубки и срубы. «А на эти деньги он бы накупил скота или землицу купил бы за бесценок и мужикам роздал бы внаймы, — с улыбкой докончил Левин... — Но для чего ж мы не делаем, как купцы? На лубок не срубаем

сад?.. — Да вот, как вы сказали, огонь блюсти. А то не дворянское дело...») Крамской не знает, трудясь в Козловке-Засеке, в нескольких верстах от Ясной Поляны, над «Старым домом», что прочтет несколько лет спустя в новом романе Толстого: «У нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть единственный важный вопрос России...»

Крамской не знает, конечно, что Толстой работает над «Анной Карениной», но он знает и любит писателя Льва Толстого; творения Толстого (скажет он годы спустя) делают лично его *человеком*. Портретист Крамской не может не стремиться написать портрет Толстого, ему известно также, что Третьяков очень хочет иметь портрет у себя в галерее: Крамской, едва проведал, что граф Толстой «оказывается моим соседом», отправляется, заранее не сговариваясь с собратом, в Ясную Поляну; визит неудачен — Лев Николаевич на своем хуторе в Самарской губернии, но скоро воротится, и «я употреблю все от меня зависящее, чтобы написать с него портрет».

Третьяков и вправду давно старался заполучить драгоценное изображение: четырьмя годами ранее он действовал через Фета, рассчитывая на дружбу его с Толстым; но Фет получил от Толстого решительный отказ: «Насчет портрета я прямо говорил и говорю: нет... Есть какое-то чувство, сильнее рассужденья, которое мне говорит, что это не годится». Причина отказа, которая, собственно, прямо не названа, очень характерна для Толстого и очень важна — это *нравственная* причина.

Сдержанный Третьяков буквально вспыхнул радостью, получив известие от Крамского; пишет, что «мало надежды имеет», просит: «Сделайте одолжение для меня, употребите все ваше могущество, чтобы добыть этот портрет».

В первых числах сентября Крамской снова в Ясной Поляне. Услышав от прислуги, что граф куда-то отлучился,

Крамской отправился его разыскивать. В сарае работник рубит дрова.

— Не знаешь ли, голубчик, где Лев Николаевич?

— А вам он зачем? Это я и есть...

В ответ на просьбу о портрете покачал головой:

— Нет, нет, этого не нужно. Но я рад вас видеть, я вас знаю. Пойдемте ко мне...

Крамской сообщает Третьякову (5 сентября 1873 года): «Разговор мой продолжался с лишком два часа, четыре раза я возвращался к портрету и все безуспешно... Одним из последних аргументов с моей стороны был следующий: я слишком уважаю причины, по которым ваше сиятельство отказываете в сеансах, чтобы дальше настаивать, и, разумеется, должен буду навсегда отказаться от надежды написать портрет, но ведь портрет ваш должен быть и будет в галерее. «Как так?» Очень просто, я, разумеется, его не напишу, и никто из моих современников, но лет через тридцать, сорок, пятьдесят он будет написан, и тогда останется только пожалеть, что портрет не был сделан своевременно. Он задумался, но все-таки отказал, хотя нерешительно. Чтобы наконец кончить, я начал ему делать уступки и дошел до следующих условий, на которые он и согласился: во-первых, портрет будет написан, и если почему-нибудь он ему не понравится, будет уничтожен, затем, время поступления его в галерею вашу будет зависеть от воли графа, хотя и считается собственностью вашей... А затем оказалось из дальнейшего разговора, что он хотел бы иметь портрет и для своих детей, только не знал, как это сделать, и спрашивал о копии и о согласии наконец впоследствии сделать ее, то есть копию, которую и отдать вам; чтобы не дать ему сделать отступление, я поспешил ему доказать, что копии точной нечего и думать получить, хотя бы и от автора, а что единственный исход из этого — это написать с натуры два раза совершенно самостоятельно, и уже от него будет зависеть, который оставить ему у себя и

который поступит к вам. На этом мы расстались и порешили начать сеансы завтра... Не знаю, что выйдет, но постараюсь, написать его мне хочется».

Крамской наивно полагает, что он «обошел» Толстого — отыскал убедительный «аргумент», делал всевозможные «уступки», наконец, определил взаимоприемлемые «условия»; он еще очень мало знаком с Толстым, чтобы знать, что причины, которые он, портретист, тотчас нашел «слишком уважаемыми», не могут быть поколеблены его «уступками» и «условиями». Все эти «уступки» и «условия» — практическая сторона переговоров, Крамскому же удалось сломить нравственное сопротивление Толстого — и сломить окончательно, навсегда, ему удалось открыть дорогу к Толстому многим художникам, современникам и потомкам, — право, не практической ловкостью удалось ему «убедить неубедимого» (как выразился Третьяков, прослышав, что дело сталось).

Толстой в письмах людям ему близким вроде бы подтверждает сообщение Крамского. С т р а х о в у: «Уж давно Третьяков подсылал ко мне, но мне не хотелось, а нынче приехал этот Крамской и уговорил меня, особенно тем, что говорит: все равно ваш портрет будет, но скверный. Это бы еще меня не убедило, но убедила жена сделать не копию, а другой портрет для нее». И дальше — про Крамского: «Для меня же он интересен...» Ф е т у (словно оправдываясь за давний отказ): «У меня каждый день, вот уже с неделю, живописец Крамской делает мой портрет в Третьяковскую галерею, и я сижу и болтаю с ним... Я согласился на это, потому что сам Крамской приехал, согласился сделать другой портрет очень дешево для нас, и жена уговорила». Все как будто точно совпадает с рассказом Крамского, разве что в письмах Толстого появилась еще как активная «действующая сила» жена; все совпадает, и Толстой тоже выдвигает на первый план «деловые соображения»: «очень дешево», «не копию, а другой портрет», «жена уговорила».

Трудно сказать, сопутствовала бы Крамскому удача, если бы он приехал в Ясную Поляну четыре года назад, когда Третьяков стал впервые добиваться портрета Толстого. Скорее всего, нет. Год 1869-й и ближайшие за ним — для Толстого пора тяжелого внутреннего перелома: «Он сам много думал и мучительно думал, говорил часто, что у него мозг болит, что в нем происходит страшная работа; что для него все кончено, умирать пора и проч.» (из дневника Софьи Андреевны)... А тут Третьяков с портретом!.. Осень 1873 года началась для Льва Николаевича хорошо, бодро: «Я здоров, как бык, и, как запертая мельница, набрал воды», — пишет он, возвратясь из Самарской губернии. «Анна Каренина» движется успешно («Я начинаю писать, т. е. скорее кончаю начатый роман» — в том же письме Фету, где про Крамского), мысли Толстого заняты предстоящими творческими и общественными трудами, ему не терпится «в дело употребить набранные силы». Крамской появился вовремя.

Но и это, должно быть, еще не все. Из письма Крамского следует, что с Толстым они два часа разговаривали не только о портрете. В письмах же Толстого существенны оттенки; согласился, потому что «сам Крамской приехал», «приехал этот Крамской и уговорил», — как бы подчеркнута значимость личной встречи, личного общения (для меня «он интересен, болтаю с ним»). Софья Андреевна словно кристаллизует все, что не вполне ясно, намеками вычитывается из писем Толстого: «Он не хотел ни за что допустить И. Н. Крамского писать свой портрет. Но Крамской приехал в Ясную Поляну сам и своей симпатичной личностью, беседою привлек Льва Николаевича, и он согласился» (никаких «условий», «уступок», «аргументов»).

Крамской признается: «Написать его мне хочется» — да как хочется! Он замышляет почти невозможное: пишет, выполняя «условия» Толстого и условия Третьякова, не тер-

певшего копий, с р а з у д в а портрета. Видавший виды Третьяков, сомневаясь, просит «предложить копию графу», но Крамской — решительно: «Я знаю, что вам копии не нужно... Но прошу вас успокоиться... Я пишу разом два, один побольше, другой поменьше».

Скромная на первый взгляд, но немаловажная подробность: холсты немного отличаются размером и форматом — уже это неизбежно толкает художника к разным решениям. Портрет, который Толстой оставит у себя, «яснополянский», написан на более удлиненном холсте; «третьяковский» портрет «квадратнее», оттого фигура на нем «посажена» прочнее, устойчивее. Крамской не изобретает для Толстого двух разных поз — обе вышли бы нарочитыми: для Толстого с п е ц и а л ь н о позировать «на два портрета» было бы немыслимо театрально, а для Крамского писать его, «напряженного», ремесленно и утомительно, — найдена е д и н с т в е н н о возможная естественная поза, когда и Толстой чувствует себя самим собой, и Крамской, когда обоим легко и просто. Никак нельзя потерять эту «уравновешенную» позу, но можно писать с двух разных точек. Крамской лишь чуть сдвигается в сторону, но как изменяется облик Толстого!

Стасов скажет о портрете: «Все те высокие и своеобразные элементы, которые образуют личность графа Толстого: оригинальность, глубина ума, феноменальная сила творческого дара, доброта, простота, непреклонность воли — все это с великим талантом нарисовано Крамским на лице графа Толстого». Но на «третьяковском» портрете голова в фас, и все, что вобрал Крамской, всматриваясь в этого ни на кого не похожего человека, «из глаз в глаза» передается от Толстого зрителю. На «яснополянском» портрете голова слегка повернута влево, взгляд Толстого не так прям, не так открыт, действен — Толстой как бы смотрит на зрителя немного со стороны, ничего не утрачено из открытого художником в лично-

сти его, все передано, но не с такой страстной откровенностью, все чуть-чуть (!) «вещь в себе»: Лев Николаевич на «яснополянском» портрете самоуглубленнее, замкнутее.

Крамской (много лет спустя) скажет уверенно: «Конечно, портрет Толстого разителен... Он взят энергично и написан скоро, с огнем, так сказать...» Он говорит о двух портретах, как об одном — неразрывность, цельность восприятия. Увлеченный работой Крамской рассказывает в письме к Третьякову, как после каждого сеанса Лев Николаевич и Софья Андреевна приходят к единодушному мнению, что лучше тот портрет, который писался сегодня.

Вряд ли Лев Николаевич оставил себе портрет, который в самом деле счел лучшим (он однажды сказал Крамскому, что ему будет совестно оставить лучший у себя). Как бы там ни было, в Третьяковскую галерею попал именно тот из двух портретов, который должен был туда попасть; и выбор, думается, не так прост: «лучший» — «худший». Толстой с его обостренной чуткостью, с неизменно глубокой «сверхзадачей» в подходе к любому делу отлично понимал — в галерею следует передать портрет более цельный в выражении, более открыто обращенный к зрителю.

С огнем и один портрет трудно написать, — с огнем подлинным, пылающим, а не едва тлеющим, раздуваемым, как угли в самоваре, сапогом благоразумия: «надо», «надо», «надо»... Какое же огромное тяготение должно быть к человеку, чтобы сразу два — с огнем, а Крамской, кажется, готов и за третий приняться: есть свидетельство, что он хотел написать Толстого в кафтане на лошади. Репин, который позже сам на много лет будет захвачен тяготением к Толстому (или, точнее, притягательной силой Толстого), объяснит: «Лев Николаевич Толстой как грандиозная личность обладает поразительным свойством создавать в окружающих людях свое особое настроение... Для меня духовная атмосфера Льва Николаевича всегда была обуревающей, захватывающей».

Крамской в позднейшем письме к Толстому вспомнит об их первой встрече: «Вы были тогда уже человеком с характером сложившимся, с прочным и широким образованием, большим опытом (талант пропускаю, как величину всем известную и определенную), с умом и миросозерцанием совершенно самостоятельным и оригинальным, до такой степени самостоятельным, что я помню очень хорошо, какое впечатление вы делали на меня, и помню удовольствие в первый раз от встречи с человеком, у которого все детальные суждения крепко связаны с общими положениями, как радиусы с центром».

В письме к Репину (через полгода после завершения портрета) Крамской заметит — вдруг, как бы в постскриптуме, без всякой связи с предшествующим текстом, словно вырвалась неотступно сидящая в нем мысль: «А граф Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии даже. На гения смахивает».

Характеристики для понимания (для ощущения) портрета необыкновенно важные! Это теперь мы привычной скороговоркой произносим применительно к Толстому — «гениальный»; Крамской почувствовал гениальность Толстого много раньше, чем большинство современников. Это, конечно же, создает «духовную атмосферу» при работе над портретом.

В письмах Льва Николаевича дважды упомянут Крамской, и оба раза про их беседы — почти одинаково. Ф е т у: «...И я сижу и болтаю с ним и из петербургской стараюсь обращать его в крещеную веру»; С т р а х о в у: «Для меня же он интересен, как чистейший тип петербургского новейшего направления, как оно могло отразиться на очень хорошей и художнической натуре... Я же во время сидений обращаю его из петербургской в христианскую веру и, кажется, успешно».

Двадцатью годами позже встречи с Крамским Лев Николаевич запишет в дневнике: «Когда проживешь долго — как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления к жизни... Не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как его уже нет и оно перешло в другое». Но семидесятые годы для Толстого — период особенно напряженных поисков «единственно правильного» пути («христианской», «крещеной» веры), полоса, когда в его собственной жизни все переворотилось и только укладывается (перелом восьмидесятых годов покажет, как уложилось).

В «Анне Карениной» «высокоумный либерал» Голенищев говорит о художнике Михайлове: «Он чудак и без всякого образования. Знаете, один из тех диких новых людей, которые теперь часто встречаются... которые вырастают и не слыхав даже, что были законы нравственности, религии, что были авторитеты, а которые прямо вырастают в понятиях отрицания всего, то есть дикими... Когда он поступил в Академию и сделал себе репутацию, он, как человек неглупый, захотел образоваться. И обратился к тому, что ему казалось источником образования, — к журналам... Он прямо попал на отрицательную литературу, усвоил себе очень быстро весь экстракт науки отрицательной, и готов». Нельзя вычитывать в этих строках мнение Толстого о Крамском, но ключик к расшифровке их бесед, к «обращению» Крамского из «петербургской веры» в «истинную» здесь обнаруживается.

Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: Толстой «ненавидит газеты и журналы», он убежден, что умственный и художественный труд есть высшее проявление духовной силы человека, что именно этот труд н а п р а в л я е т всю человеческую деятельность, а потому — «мысль о направлении газеты или журнала мне кажется тоже самою ложною». Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: Толстой работает над «Азбукой», которая для него не толь-

ко совокупность рассказов и статей, но попытка изменить на свой лад всю практику народного образования: «Системе разума он противопоставляет систему веры, системе науки — систему инстинкта и воображения, системе убеждения и идей — систему нравственных правил... Вращается ли земля и «бегает» или стоит на месте — это и для хозяйства и для нравственности совершенно безразлично»[1]. Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: «Война и мир» — уже прошлое, и также уже прошлое только что отложенный в сторону ради «Анны Карениной» не задавшийся роман из эпохи Петра; историческая наука решительно отрицается — «В истории только и интересна философская мысль истории...» (интересно то, что, откристаллизованное, остается «неизменным», область религиозно-нравственная).

Во время бесед Крамской не только слушает Льва Николаевича — несомненно спорит, сопротивляется, утверждает свое. Иначе откуда выводит Толстой мнение о его «петербургской вере»: без возражений Крамского, подавляемых несокрушимой для него аргументацией Толстого, у Льва Николаевича не сложится убеждение, что он успешно обращает живописца в свою «крещеную веру».

Известно со слов самого Крамского, что они спорили о религии. Толстой доказывает, что учение Христа и он сам — лишь исторический момент в развитии человечества. Крамской не согласен: он не согласен, что «нити порваны», что человечество «переросло» учение Христа, что пример его — не более как история. Согласиться с этим или нет — для Крамского жизненно важный вопрос: тотчас после «Христа в пустыне» он задумал новую картину, как бы продолжение предыдущей («Надо написать еще Христа, непременно надо!» «В самом деле, вообразите: нашелся чудак —

---

[1] Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, С. 40–41.

я, говорит, знаю один, где спасение»; чудака схватили, вывели на площадь, и народ, конечно, покатывается со смеху). Для Крамского согласиться с тем, что «мы переросли учение», что пример Христа — «история», значит отказаться от картины. Приходят они к замыслу Крамского от беседы о Христе, или к Христу от разговора о новом замысле, или, наконец, к тому и другому от «Христа в пустыне», которого Толстой знает, — важно, что о новом замысле Крамского они говорят, видимо — спорят. И поэтому, когда совершится «перелом», когда Толстой в восьмидесятые годы «переведет» четыре Евангелия и, утверждая нравственный идеал, примется за «Евангелие от Толстого», Крамской напомнит ему старый спор и прибавит восторженно и потрясенно: «Я был поражен и испуган, испуган тем, что современный человек (как и древний) готов будет распять Христа с тем же самым убеждением»...

Софья Андреевна (в дневнике 4 октября 1873 года) отмечает:

«Крамской пишет его два портрета и немного мешает заниматься. Зато споры и разговоры об искусстве всякий день».

Для Толстого 1873 год — новое прочтение Пушкина, «Повестей Белкина», вообще прозы его, оттолкнувшись от которой Лев Николаевич, по собственному признанию, приходит не только к замыслу «Анны Карениной», но и к поискам новой манеры, новой с и с т е м ы повествования. Он добивается большей «объективности» повествования сравнительно с «Войной и миром», более точного обращения с материалом, более «правильного распределения» его. Толстой не просто читает «Повести Белкина» — он и з у ч а е т их, многократно подчеркивает, что чтение Пушкина имеет характер и з у ч е н и я («Писателю надо не переставать изучать это сокровище»): «Изучение это чем важно?.. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я

знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Толстого волнует вопрос об «алгебре» и «гармонии» в искусстве — понятия, раскрытые (сопоставленные и противопоставленные) также Пушкиным. Толстой мучается в поисках соответствия изображения изображаемому, натуре: «Жизнь так хороша, легка и коротка, а изображение ее всегда выходит так уродливо, тяжело и длинно». Он явственно чувствует расхождение высоких устремлений художника и вкуса публики («заказа»): «Я думаю, что будет хорошо, но не понравится и успеха не будет иметь, потому что очень просто» (об «Анне Карениной»).

Крамской общается с Толстым почти месяц, любая из этих тем может быть развита в беседе; всякая беседа выправляет и укрепляет взгляд портретиста, придает руке точность и силу. Репин в плане ненаписанной статьи о Толстом пытается «распределить» его внешность по периодам жизни, найти соответствие между внешностью и деятельностью его. Запись на полях: «Крамской — граф, помещик»; и тут же разъяснение, к а к о г о графа, помещика писал Крамской: «Семейный помещик, образцовый хозяин, красивый и сильный мужчина. Общественный деятель: воспитатель, народник, изучающий жизнь на всех ступенях с определенными задачами».

В Самарской губернии летом 1873 года была засуха — третий подряд неурожайный год. Находясь на самарском хуторе, Толстой ясно понимает, что нынешний уже не просто неурожайный, но голодный год доведет до нищеты почти девять десятых населения края. Толстой ощущает острую внутреннюю потребность взять на себя спасение самарских крестьян от голода. Он отправляется по губернии и всюду видит одно и то же. Поля голые там, где сеяны пшеница, овес, просо, ячмень, лен, так что нельзя узнать, что посеяно, и это в половине июля. Где покосы, там стоят редкие стога, давно убранные, так как сена было в десять раз меньше про-

тив обычных урожаев, и желтые выгоревшие места. Он видит по дорогам везде народ, который идет или в Уфимскую губернию на новые места, или отыскивать работу, которой или вовсе нет, или плата за которую так мала, что работник не успевает выработать на то, что у него съедают дома. По деревням и во дворах он видит все признаки приближающегося голода — крестьян нигде нет, все уехали искать работы, дома худые бабы с худыми и больными детьми и старики; собаки, кошки, телята, куры худые и голодные; нищие, не переставая, подходят к окнам — им подают крошечными ломтиками или отказывают. Он отправляет в «Московские ведомости» письмо о народном бедствии; чтобы не показаться голословным, он самостоятельно производит «расчет крестьянских семей» села Гавриловки (число работников, число едоков, наличие скотины, сколько посеяно, сколько уродилось, сумма долга) — расчет подтвердил, что большинство крестьян в самом бедственном положении. Письмо Толстого, перепечатанное другими газетами, привело к повороту в организации помощи голодающим. Письмо опубликовано 17 августа, за несколько дней до возвращения Толстого в Ясную Поляну; Крамской уже решил писать его, ждет его — трудно предположить, что такому, в отличие от Толстого, читателю газет, как Крамской, не попался номер газеты с письмом Толстого.

В письме о встрече с Крамским Толстой огорчается, что задерживает «отделку» романа: «Все сговорилось, чтобы меня отвлекать: знакомства, охота, заседание суда в октябре и я присяжным; и еще живописец Крамской, который пишет мой портрет по поручению Третьякова».

Посмеивается над «делающими», но сам непременно д е л а ю щ и й, из тех, кто ощущает необходимость личного участия во всяком важном, на его взгляд, деле: деятель по страсти, деятель по совести. Воспел Платона Каратаева: «Жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как

отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал». Одобрил Кутузова и посмеялся над Наполеоном: «Кутузов никогда не говорил о 40 веках, которые смотрят с пирамид», но сам признается: «Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent[1] и что весь мир погибнет, если я остановлюсь».

Громадная деятельная энергия Толстого, сила воли человека, убежденного в своей нужности этому миру, почувствованы и переданы Крамским. Этого Крамской не мог упустить: в постоянной, кипящей жажде деятельности, в чувстве собственной необходимости миру, человечеству, в непреклонной вере в свою историческую задачу (ощущение взгляда сорока веков), которые он «извлекает» из Толстого, — для Крамского оправдание собственной его уверенности, что он нужен людям, русскому искусству, что он обязан на плечи свои взвалить ответственность за людей и за искусство, которым он нужен, здесь оправдание академических сходок, «бунта тринадцати», Артели, Товарищества передвижных выставок, оправдание того, что и на сходках, и в Артели, и в Товариществе он чувствовал себя первым — не по таланту, а потому, что всегда шел первым, впереди, вперед, воспринимал себя несколько отличным от них, от остальных, не осознающих происходящего так глубоко и всестороние, как он. И (что для него, конечно, очень дорого) это — оправдание не с позиции того, что он делал, а с позиции того, почему делал, с позиции страсти и совести, нравственного долга.

Но перед ним, художником, «красивый и сильный мужчина», «самая красивая фигура мужчины, какую ему пришлось видеть в жизни» (ему, портретисту, видавшему множество лиц, — признание Крамского Репину).

---

[1] Сорок веков смотрят на меня с вершин этих пирамид *(фр.)*.

Крамской не оставил словесного описания внешности Толстого, оставил «только» портрет — и в нем все сказал; несколько точных подробностей записал (словами) Репин. Эти подробности схвачены и на портрете кисти Крамского. Схвачены и переданы привлекательные, благородные губы — «широкий рот очерчивался смело, энергично, углы тонко извивались, прячась под львиными усами; средина губ так плавно и красиво сжималась, хотя и мягко». Схвачен и тепло передан «цвет толстой кожи — терракоты». Схвачены и стали средоточием образа глаза: «Мне всегда казалось, когда я смотрел ему в глаза, что он знает все, что я думаю, и при этом старается скрыть эту свою способность проникновения». Репин отметил также «склад его тела: кости — отростки мыщелков — прикрепление сухожилий — рабочие руки большие, несмотря на длинные пальцы, были «моторными» с необыкновенно развитыми суставами — признак мужицкий»; но этого уже нет на портрете работы Крамского. Крамской писал с натуры только голову. Знаменитую блузу, которую умела сшить одна старуха Варвара из яснополянской деревни, набивали, как чучело, когда Крамской брался за фигуру. Исследователи находят в живописи фигуры существенные недочеты, руки не завершены, но Репин считал, что портрет, написанный Крамским, «может стоять рядом с лучшим Вандиком»: то, что не прописано в «складе тела» — развитость костяка, «моторность», признаки мужичества, — как бы «перенесено», «вложено» в живопись лица, головы. Подытоживая наблюдения, Репин замечает: «Вырубленный задорно топором, он моделирован так интересно, что после его на первый взгляд грубых, простых черт все другие покажутся скучны»; и еще: «Как он себя держал! Ибо от природы был полон страсти и нетерпимости». В портрете, написанном Крамским, таится эта постоянно сдерживаемая страстность Толстого и убедительно точно и свободно выраженная внешняя необыкновенность (не обыкновенность) личности его.

Но и Толстого не просто занимает Крамской, «чистейший тип петербургского новейшего направления», по сути, первый художник-профессионал, за повседневной работой которого он близко наблюдает; ему не просто нравится «хорошая и художническая натура» — взгляд Толстого обладает способностью не только проникать в душу и мысли другого человека, но и «доставать» оттуда, «приносить» для «переработки», «прятать» в кладовые памяти все, что кажется или окажется ему, Толстому, интересным и нужным. «Живописный мотив» появляется в эти дни и недели в письмах и дневниковых записях Льва Николаевича (прямо в том же письме, где о Крамском: «Как живописцу нужно свету для окончательной отделки, так и мне нужно внутрениего света, которого всегда чувствую недостаток осенью»). Главное же, начинает, еще неосознанно, вынашиваться, чтобы потом родиться и облечься плотью, один из интереснейших персонажей «Анны Карениной» — художник Михайлов, который, по выражению Репина, «страх как похож на Крамского!».

Наивно полагать, что Толстой «вставил» Крамского в роман, но — «страх как похож» (или просто похож, как находили современники, как определили исследователи, как укоренилось, и бытует, и переходит от одного поколения читателей к другому). Толстой пишет про Михайлова, что «его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал». «Несмотря на свое волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоявшей в тени подъезда и слушавшей горячо говорившего ей что-то Голенищева... поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится». Возможно, Крамской сказал ему, что помнит все лица, которые когда-либо видел, как будет помнить их художник Михайлов, но ведь и сам Толстой, каким бы ни было душевное его состояние — радость, скорбь,

безмятежность, волнеиие, — также, сам ие замечая, схватывал и проглатывал всякое впечатлеиие; схватил и проглотил ои и впечатлеиие, произведеиное иа иего Крамским, его поведением, разговорами, жестами, работой. Учитель детей Толстого, близко иаблюдавший писателя, свидетельствует: «Ои обладал иеутомимым художествеииым аппетитом. Ои вечио иистиктивио высматривал пищу для творчества».

Строки ромаиа, скорей всего, «вынутые» откуда-то, куда «спрятал» Толстой «проглочеииые» им впечатлеиия от иепосредствеииого иаблюдеиия за работой художиика: «Фигура эта жила и была ясио и иесомиеиио определеиа... Делая эти поправки, ои ие изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Ои как бы снимал с иее те покровы, из-за которых оиа ие вся была видна; каждая иовая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее эиергической силе». И дело тут ие в технике: Михайлов часто замечал, «что технику противополагали внутреииему достоииству» («Дело ие в красках и холсте, ие в скоблеиии и мазке, а в достоиистве идеи и концепции», — очеиь характериое высказывание Крамского; ои любил говорить применительно к искусству — «достойиый», «достоииство»).

Репин ие просто замечает «страшную» схожесть Михайлова и Крамского, ои восхищеи умением Толстого *жить жизиью* Михайлова, *влезть в его душу*. Михайлов, коиечно, и Крамской и множество других людей, о которых современники и потомки зиают, и ие зиают, и отдалеиио догадываются, выискивая зиакомые поступки, черточки, подробиости, вроде схваченного Михайловым подбородка продавца сигар (Михайлов же подбородок этот «пририсовал» изображеиию разгневаииого человека, позу которого подсказало попавшее на бумагу пятно стеарииа); ио художник Михайлов, как Голеиищев, Вроиский, Аииа, — это еще (или прежде всего) Лев Толстой, который «влез в душу» каждого из иих, живет его жизиью. И потому сжатая, скупая характеристика,

которую Толстой в письмах дал Крамскому, вдруг похоже и подробно, пусть со своими оттенками, разворачивается в характеристику Михайлова из речи либеральствующего пустоцвета Голенищева — ведь и в ней, хотя произносит ее никчемный, «несуществующий» фразер-аристократ, современники и позднейшие исследователи находят живые черты Крамского.

Толстой разъясняет «объективность» творческой манеры «Анны Карениной»: «Впечатление всякая вещь, всякий рассказ производят только тогда, когда нельзя разобрать, кому сочувствует автор». И потому «среднего роста, плотный, с вертлявой походкой» Михайлов «обыкновенностью своего широкого лица и соединением выражения робости и желания соблюсти свое достоинство произвел неприятное впечатление» на аристократических посетителей его мастерской, но потому же и лицо Голенищева оказалось для Михайлова «одним из лиц, отложенных в его воображении в огромный отдел фальшиво-значительных и бедных по выражению».

Михайлов показывает посетителям главную свою картину: в черновиках романа это был Христос, убеждающий юношу «отдать имение», но в окончательном тексте без труда угадывается несколько видоизмененный, переосмысленный замысел картины, захватившей тогда Крамского, — Христос перед Пилатом. Спор Михайлова с Голенищевым о том, к а к изображать Христа в современном искусстве, богом или человеком, тоже знаменателен: это тема размышлений Толстого о «третировании» религиозного сюжета как исторического — тема размышлений Крамского во время работы над «Христом в пустыне» и по поводу него.

«— ...Он у вас человекобог, а не богочеловек. Впрочем, я знаю, что вы этого и хотели.

— Я не мог писать того Христа, которого у меня нет в душе, — сказал Михайлов мрачно».

(К р а м с к о й: «Я написал своего собственного Христа, только мне принадлежащего».)

В черновой рукописи еще резче: Михайлов изобразил Христа человеком со всем реализмом новой школы, «революционером», «начальником партии».

Михайлов и Голенищев спорят, нужна ли тема Христа в современном искусстве, действует ли она, не лучше ли избрать «другую историческую тему, свежую, нетронутую» — предмет спора Толстого с Крамским, отмеченный самим художником. «Но если это величайшая тема, которая представляется искусству?» — горячо отстаивает свое убеждение Михайлов в близком соответствии тому, что думал и отстаивал Крамской.

Спор на страницах «Анны Карениной» затрагивает Александра Иванова, чья судьба непрестанно волнует Крамского; Репин напишет о Толстом: «Как жаль, что он не понимает картины Иванова»; Михайлов, в образ которого вплавились, кажется, и черты Иванова, защищает творца «Явления Мессии» от нападок.

Нежданные гости появились в мастерской Михаилова, чтобы заказать ему портрет Анны. Михайлов — портретист замечательный: «Вы видели его портрет Васильчиковой?» (портрет Васильчиковой, высоко оцененный критикой, был один из тех, за которые Крамской получил звание академика, — неизмененная подробность). «Но он, кажется, больше не хочет писать портретов?» (Крамской после «Христа в пустыне» говорил о портретах: «Я с ужасом думаю, как это я буду исполнять их»).

Михайлов соглашается делать портрет Анны. «Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенною красотою. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. «Надо было знать и любить ее, как я ее любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», — думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его».

Так, Софья Андреевна, следя за работой Крамского, словно заново узнает Льва Николаевнча: «Пншутся оба сразу н замечательно похожи, смотреть страшно даже». И Репин, несколькнми годами позже, тотчас как познакомится с Толстым: «Портрет Крамского страшно похож». Убеднтельное словцо «страшно» — не в значеннн «очень», а в прямом значеннн: «смотреть страшно даже».

Сам Толстой хорошо н беспощадно рассказывает: «Я помню, когда Крамской окончил мон портреты, был ужасно доволен н выставнл нх здесь в зале, прося меня самого выбрать, какой лучше. Я отвечал пошлостью, что не знаю своего лица. Он сказал: «Неправда, всякнй лучше всех знает свое лицо». И в самом деле, в этом случае в человеке есть какая-то внутренняя ннтуицня — он знает свое лицо».

Крамской по размышлении, через несколько лет, скажет о портрете то, что всего лучше можно сказать о портрете Толстого, найдет верное слово: ч е с т н ы й портрет.

ЗЕМЛЯ

Над всею Русью тишина,
Но — ие предшествеиница сиа:
Ей солнце правды в очи блещет
И думу думает она.

Н. А. Некрасов

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. 1874 ГОД

Одии господии за граиицей где-то начал уверять, что на следующий деиь будет света преставлеиие, иа что ему отвечали: «Поезжайте в Россию, там еще трииадцать дней будете жить».

Ф. А. Васильев

Молодые людн сбрасывают сюртукн н студенческне мундиры, неумело натягивают на себя купленные в торговых рядах ситцевые рубахи, чуйки, нелепые жилеты, сапоги с лакированными отворотами, на которых вышиты узоры красными и сннями нитками: «народный костюм». В чуйках н расшитых сапогах можно нграть «сцены из народной жизнн», но молодые люди собнраются не сцены играть — собнраются идти «в народ», просвещать, призывать, поднимать.

Сначала веселые ночевкн в лесу («Прнвыкаем к новой жизнн!») — треск пылающего костра, нскры в небо, серая печеная картошка с ладонн на ладонь («Ничего вкуснее не едал!»), душевное пенне хором (вперемешку «Дубинушка» н «Гаудеамус нгитур»), горячне разговоры до рассвета (о мужике, о долге русской ннтеллигенцнн), а соловьн залнваются, как в первый день творенья, — щелкают, свнстят, полощут горло невероятными звуками, н колдовскне ночные цветы белесо светятся в темиой притихшей траве, сладко дурманят голову.

А потом рыжие — грязь по колено — проселки, тяжелый короб с книгами через плечо, недоверчивые глаза мужика на пороге избы, удивленный взгляд бабы на чуйку, на отвороты сапог, на неловкое знамение, которым осеняет себя пришелец, прежде чем сесть к столу. В коробе под лубками — прокламации: «Чтой-то, братцы, плохо живется народу на святой Руси!», под песенниками — новая «Дубинушка»:

«Чтобы барка шла ходчее,
Надо кормщика по шее...»

(А ну-ка все разом: «Эй, дубинушка, ух-нем!»)

Стыдно сидеть, развалясь, в деревянных амфитеатрах университетских аудиторий, стыдно за тихими изрисованными чернильными рожицами столиками читален перелистывать ученые трактаты, стыдно спорить до хрипоты в набитых сизым дымом курилках и толковать о светлом будущем в уютной комнате — лампа под зеленым абажуром располагает к бесконечной беседе, янтарный, густо заваренный чай в стакане покрыт золотистым ломтиком лимона. В заброшенной деревеньке, в холодной неприветливой избе молодые люди отдают долг кому-то неведомому и главному — народу; левая рука, оттянутая сохой, болит нестерпимо, одежда прожжена искрами, летящими из-под кузнечного молота, ладони огрубели от сохи, от заступа, глотка охрипла от долгого чтения в чадной избе, волосы, когда-то подстриженные («по-народному») в скобку и смазанные маслицем, отросли и растрепались. Но именно там, в глухих заброшенных деревеньках, в темной курной избе видится молодым людям светлое будущее, единственное, ради которого стоит жить, и они, превозмогая усталость, тащатся по дорогам со своим коробом, косят, пашут, кроют соломой крыши и раздувают мехи, поддерживая жар в горне.

Лето 1874 года — самый разгар охватившего общество, молодежь «хождения в народ», движения к народу. Иван

Николаевич пишет убежденно: иному-де помогают воды Баден-Бадена, другому — Париж, а третьему — сума да свобода (это он — Илье Репину, в Париж, на Rue Lépic). Увлеченно объясняет:

— Сидя в «центре», теряешь нерв широкой вольной жизни: слишком далеко окраины — народ. Какой неиссякаемый родник! Имей только уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть! Там, за пределами городов, в глубине болот, дремучих лесов и непроходимых дорог, — богатый и невообразимо громадный материал. Что за лица, что за фигуры!..

Далеко он не ушел, в глубину, в непроходимость, — поселился на станции Сиверская, близ Петербурга, но про уши и глаза, чтобы слышать и видеть, — это о внутренней с о с р е д о т о ч е н н о с т и художника: зрение и слух настроены на определенный лад.

Два портрета крестьянина Игнатия Пирогова: акварельный — лицо целиком ушедшего в свои (крестьянские!) думы человека, и живописный, в рост (оборванный армяк и лапти), на фоне стены, чуть ли не присутственной («Парадный подъезд» вновь перепечатан в издании стихотворений Некрасова 1873 года; последние строки, «Назови мне такую обитель», поют молодые люди, которым стыдно слушать, бездействуя, народа стон бесконечный). Игнатий Пирогов — натурщик Академии художеств; может быть, сам Крамской писал Игнатия в позе борющегося гладиатора или коленопреклоненного воина, но летом 1874 года, сосредоточенный, настроенный на определенный лад, он увидел не натурщика — мужика, крестьянина Игнатия Пирогова, и написал его крестьянином, мужиком.

Летом 1874 года Крамской пишет деревенскую кузницу — закопченная изба освещена пламенем горна и узким солнечным лучом, бьющим сквозь щели полуразрушенной крыши, два кузнеца — один у наковальни, другой в стороне, отдыхает: с интересом (с любованием даже) написаны простенький горн, колесо, шина, обрезки железа, инструмент.

Примета времени: революционер Николай Морозов, ходивший «в народ», описывает крестьянский быт с таким же любовным, пристальным интересом к подробностям. И у него (будто текст к картине Крамского) — деревенская кузница: земляной пол, сплошь закопченные стены, яркий солнечный луч, ворвавшийся сквозь узкую дверь, горн, мехи, наковальня, клещи, изготовление гвоздей, сварка шин, кузнецы в пестрядинных рубахах куют в три молота — та же сосредоточенность.

Но у Крамского в выигрыше всегда портрет; в портрете, как итог, разрешаются устремления его, движение мысли.

Крестьянские портреты. Старик-украинец: гнетущая обреченность в глазах, пусть несложная, но бурная своими трагедиями жизнь; мужицкие трагедии за этим неподвижным взглядом — коровенку увели, сына в рекруты записали; «несложно», конечно, а решать надо, что-то делать... Мужичок с клюкой: осевший, обмякший, точно и держится-то на одной этой подхваченной под левую руку клюке; а все же таится в нем не ушедшая вовсе, скрученная пружиной сила; вот если сумеет подняться, опершись на свою клюку могучими, крепко написанными ручищами, если выпрямится, — вырвется головою над верхним краем картины; но не сумеет, нет... Пасечник: светлый («просветлил Господь») старичок на лугу среди колод ульев; кругом цветы душистые, высокие травы, а он в белой рубахе, присел с косой («Стар стал» — другое название картины) — всё, прожита жизнь, волосы посеребрила, натрудила руки, согнула плечи, благость старичка от бессилия, ушел в думу, что-то далекое, несегодняшнее густой травой выбилось в памяти; не подняться мужичку, не взмахнуть косой. «Поднялся» мельник, которого Крамской писал в Козловке-Засеке: «поднялся» — не «проснулся», не встал, а стал — на ноги: такой не пощадит, коли пойдешь супротив, пронзит острым глазом из-под густой брови, вырвет клюку из рук, коровенку уве-

дет, сына сдаст в рекруты («Деревенский староста» — окрестили современники портрет).

То ли дело — «Полесовщик» («Мужик с дубиной», «Мужик в простреленной шапке» — так его еще именуют): глаза вонзились в зрителя сурово и строго; не «выставлен» на рассмотрение — с а м смотрит, не спрячешься. Поднялся, встал — восстал... «Мой этюд в простреленной шапке по замыслу должен был изображать один из тех типов (они есть в русском народе), которые многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью, — объясняет Крамской. — Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время они действуют в одиночку, где и как придется; но никогда не мирятся. Тип не симпатичный, я знаю, но знаю также, что таких много, я их видел...»

Таких много... Крамской их видел, и вот написал такого, непримиримого, ненавидящего.

Тургенев рассказывал, как спрашивал мужика про голодный год:

«— Ну и что?.. Были тогда беспорядки, грабежи?

— Какие, батюшка, беспорядки?.. Ты и так Богом наказан, а тут еще грешить станешь?»

Лев Николаевич Толстой в страшном письме о голоде утверждал: «Крестьянин, несмотря на то, что сеет и жнет более всех других христиан, живет по евангельскому слову... и когда придет такой, как нынешний, бедственный год, он только покорно нагибает голову и говорит: «Прогневали Бога, видно, за грехи наши».

Вопреки Тургеневу, которого не слишком признавал, вопреки Толстому, которого почитал гением, написал Крамской не того, кто покорно нагибает голову, а одного из тех, кто никогда не мирится. «Таких много...»

Два года спустя Крамской исполнит картину «Созерцатель». Ее словесное описание оставит Достоевский в «Братьях Карамазовых»: «У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает».

Картина неудачна (она не удовлетворит и самого Крамского): хотя другое название ее «Прохожий», «Путник», «Этюд мужичка и д у щ е г о» — фигура малоподвижна (недаром в описании Достоевского мужичонко с т о и т), лицо невыразительно, вяло, «искусственно», написано как бы «из головы», за ним не ощутима живая натура, встревожившая художника. Оценка Достоевского — замечательная! — вызвана не столько достоинствами картины, сколько тем содержанием, которое вложил в нее, захотел увидеть в ней писатель. В «созерцателе» обнаруживали искателя правды и юродивого, человека экзальтированного, отрешенного от мира и немудреного мужичка, одолеваемого желанием «стянуть что-нибудь», которому представляется «веселие первого кабака». Для Достоевского «созерцатель» — определенный народный тип, в «созерцании» усматривает он зачаток стихийного бессознательного протеста. «Спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился, во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно».

Тихие мужички, и опасные созерцатели, и неукротимые мужики с дубиной по временам бунтуют, распаленные слухами о предстоящих переменах, «льготах», о «переделе» земель, бунтуют «сами по себе» и народную жизнь понимают своим умом, и не торопятся следом за молодыми людьми в разбитых от долгого хождения сапогах и пропыленных чуйках; молодые люди расстроенно жалуются друг другу, что крестьяне неспособны охватывать соотношения между различными идеями. Стражники, раскачивая сапожищами деревенские улицы, вылавливают из покосившихся изб, чадных кузниц, смолокуренных шалашей умных и добрых молодых людей, запирают на ночь в сараи, утром везут в острог. Деревенский староста в рваном армяке, высоко перепоясанном по сытому брюху, хлопочет насчет подводы; грозит вслед корявым пальцем: «То-то». Мужики не бросаются в топоры. У околицы пасечник-старичок, завидев подводу, чешет затылок — и широкоплечему кузнецу: «Во, брат!»; кузнец сдвигает шапку на лоб: «Да, брат!» Несколько лет спустя Тургенев напишет героическое стихотворение в прозе «Порог» — о девушке, шагнувшей через порог в революцию, и трагическое — «Чернорабочий и белоручка»:

«— Я о вашем же добре заботился, хотел освободить вас серых, темных людей, восставал против притеснителей ваших, бунтовал...

— Вольно ж тебе было бунтовать!..»

Идея новой картины о Христе — осмеяние его — все более укореняется и, как фотографическая пластина, опущенная в химикалии, все более проявляется в мыслях Крамского: Христос выбрал свой путь, он пойман, стражники привели его к правителю: «И вот... всё, что есть, покатывается со смеху. На важных лицах благосклонная улыбка, сдержанная, легкая, тихонько хлопают в ладони, чем дальше от интеллигенции, тем шумнее веселость, и на низменных ступенях развития гомерический хохот».

Даиы уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть, надо мир увидеть, услышать глазами и ушами народа, надо как-то сопрягать тех, которые ходят за Стеиькой н за Пугачом, с благостным старнчком, н с деревенскнм старостой, н с тем, у которого коровеику увели, иадо всех связать воедино — н а р о д...

Крамской твердит, что деревня — осиова, корень, ненсякаемый родиик, ио призиается: без города, без событий, без разговоров, без общества, без чувства непрерывно совершающегося движеиия ие может, инкак не может — не может без города и боится его.

У л н ц а еще смолоду представляется ему рынком, где все предмет купли-продажи; «цнвнлизация», «прогресс» придумывают миожество способов, чтобы облегчить н усовершенствовать продажу домов, колясок, тела женщин н труда мужчии, пищн, картин, лошадей, н, окончательно превращая все в предмет купли-продажи, растлевают душу, заменяют сердце бумажннком, идеал — «золотым мешком».

Путешествуя за граинцей в 1869 году, Крамской в Париже взобрался иа Триумфальную арку — там балкон сделаи для любопытствующих, — обозревает оттуда город: ч у д о в н щ е-город, с т р а ш н л н щ е-город, город роскошествующий, до того удобиый, что человеку в нем не по себе, — люди дома не едят, не работают, кофея не пьют, да н ие живут почти, в спешке, в суете люди выплеснуты нз дома, из гнезда, иа улицу, которая продажной бабой раскинулась к их услугам, — город-я р м а р к а, в котором каждая улица — р ы и о к. Иван Крамской оглядывает «столицу мира», современиый Вавилои, с высоты птичьего полета: «Человечество идет к упадку нравствеиности. Выигрывая в одном, оио теряет другое — свое счастье, и страшно мне за детей моих: когда оии вырастут, тогда будет еще хуже».

Все переворотилось н только укладывается... «То, что «переворотилось», — по словам В. И. Ленина, — «вполне

знакомо всякому русскому». «То, что «только укладывается», совершенно незнакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения»[1].

Н. К. Михайловский пугает, что «с распущением общины» у нас должен «повториться процесс европейского экономического развития». «Процесс европейского экономического развития» представляется страшным, гибельным, — пишет В. И. Ленин: — надвигается «новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы, разрушающий все «устои» деревенского быта, несущий с собою невиданное разорение, нищету, голодную смерть, одичание, проституцию, сифилис — все бедствия «эпохи первоначального накопления», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоновейших приемов грабежа, выработанных господином Купоном»[2].

Понятие капитализма сливается с понятием цивилизации. Мысль о том, что цивилизация есть благо, является, по мнению Толстого, «воображаемым знанием», которое «уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре».

Один «мудрый» немец, разглядывая репинских «Бурлаков», увидал толпу страшных людей на первом плане, справа у горизонта увидал дымок парохода и заключил: дикое вымирающее племя перед нашествием цивилизации. Немец, должно быть, любит удобные современные пароходы с зеркальными буфетами, до блеска надраенными медными поручнями перил и ограждений, с мягкими подвесными койками за красными бархатными занавесочками: «прогресс». Один тянет лямку, голый, босый, от Астрахани до Твери, в зной, в непогоду, другой в зеркальном буфете за накрытым крахмальной скатертью столиком с салфетками торчком и звонко

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., Т. 20, С. 100—101.

[2] Там же, С. 21.

подрагивающим от работы машин хрусталем тяиет мартель, размышляет о благах цивилизации, а на пароходе тоже три класса, пароход — пирог слоеный, и всякий в своем слое, цена пассажиру отмечена на билете кассиром пароходной компании. Деньги разлагают общество, точно элементы в гальванической ванне разъединяют налитое в нее вещество.

«Во всем идея разложения... разложение — главная видимая мысль романа... Общество химически разлагается» — в 1874 году Достоевский принимается за роман «Подросток»; героем его должен быть мальчик «с идеей стать Ротшильдом». Ротшильд — «герой времени», тип, тема, лицо почти нарицательное. «Отечественные записки» приводят разговоры «интеллигентов новейшей формации» — ученых, инженеров, адвокатов, журналистов — *купленных* интеллигентов: интеллигенты хвастаются квартирами, обстановкой, рысаками, содержанками, собственным зимним садом. Достоевский в планах «Подростка» помечает: «Иметь в виду настоящий хищный тип». «Подросток» Достоевского печатается в «Отечественных записках» — журнале Некрасова и Салтыкова-Щедрина.

В 1874 году Крамской пишет автопортрет: лицо простовато, будничо, черты его как бы нарочито «снижены», но глаза придают лицу выражение драматическое — вся трагедия в глазах. Вопрос — подавленным криком: «Что же делается? Что будет?» — и неизжитая романтическая вера в идеалы, «идеализм» (говоря тогдашним слогом). Жизнь катит бурной стремниной — праздничный пир «героев времени»: не хочешь, не можешь, оттирая плечом ближнего, продираться к общественному столу, впиваясь когтями в руку соседа, перехватывать на лету лакомый кусок, и ты уже отброшен к прибрежному мелководью, где и течения-то нет почти, а то и вовсе куда-нибудь в старый заросший водорослями заливчик — в стоячей воде ни одного энергичного движения, разве только раздастся плеск заплывшей сюда хищ-

ной щуки, сглотнувшей простоватого карася. «Карась» и «щука» — это из письма Крамского к Репину: образ времени (его образ и образ, им рожденный) — десять лет спустя Крамской прочитает сказку Салтыкова-Щедрина про карася-идеалиста, съеденного щукой, потому что никак уразуметь не мог, что коли в тине жить, так не до гражданских чувств — схоронился, где погуще, и молчи. Крамской горестно пишет Салтыкову-Щедрину о своем впечатлении: «Сказка не более как сказка, а между тем — высокая трагедия!.. Тот порядок вещей, который изображен в вашей сказке, выходит, в сущности, порядок — н о р м а л ь н ы й»; но «проигрыш идеалиста-человека ужасен безысходно». И закончит: «После потери этой последней надежды жить не стоит, и я еще в качестве человека-карася надеюсь». «Идеализм» и отчаяние в глазах человека на автопортрете 1874 года связаны надеждой.

Репин пишет из Европы: современный человек не знает идеала, верит только «в органическую жизнь»: «геологическая формация — вот его будущее, вот его глубокая идея». В письмах Крамского появляется определение «современного» по духу человека как «человека новой геологической формации» (уточняя мысль картины об осмеянии Христа, Крамской соотносит ее с идеями современности).

Парижские письма Репина распаляют воспоминания Крамского о его поездке по Европе: «проверяю себя и как будто тоже путешествую». Но Крамской и Репина «проверяет»: его письма сосредоточенны, как дальнобойные орудия. Он сердится, когда Репин, сопоставляя «формации», пишет бодро, что «варварские времена» прошли — эпоха цивилизации! Даны кому глаза видеть... Глаза Крамского на автопортрете 1874 года пугают неподвижной сосредоточенностью. Он видит новых варваров — эти пострашнее всяких гуннов! — варвары цивилизации: «Разве не варварство — поголовное лицемерие, преобладание животных

страстей, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание добыть все путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда за целые будущие поколения... Эта милая цивилизация, для того чтобы не объявить себя банкротом, должна забираться в Среднюю Азию, Африку, к диким племенам далеких пространств, и обирать, порабощать, убивать»... Он сердится, оттого что Репин переоценивает влияние художников на жизнь общества — «все покоряется художественной импозантности Парижа!..» Даны кому уши слышать... Крамской на автопортрете 1874 года напряженно (даже недоверчиво) чуток: он слышит «глухие подземные раскаты»; не все покоряется «художественной импозантности» — «не повинуется, например, рабочий вопрос», свои отношения с искусством у философии и религии, у промышленности и естественных наук: цивилизация прежде всего ищет выгоду, и лишь потом готова, пожалуй, благосклонно лицезреть красоту.

...Так уж случилось, что сельский учитель Тяпушкин, сидящий в глуши деревни, измученный ее настоящим, опечаленный и поглощенный ее будущим, толкующий постоянно о лаптях, деревенских кулаках, неурожаях и тому подобных безрадостных предметах, попал в Париж, где в зеркальных стеклах магазинов еще виднеются звездообразные трещины и следы пуль — недавно кончилась война и расстреляна Коммуна, где еще действуют версальские военные суды, еще кого-то убивают, и в запутанных галереях катакомб встречаются трупы коммунаров; так случилось, что этот самый Тяпушкин, не развеявший свою тоску в кафешантанах и на бульварах, в замысловатых ресторанах и моргах, где выставлены на всеобщее обозрение трупы утонувших, угоревших, застрелившихся, отравившихся, очутился однажды в Лувре возле статуи Венеры Милосской: «До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом

иа руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаиый комок. Но вот я дунул в иее, и оиа стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять ие мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня...» И после, сиова пожизиенно запертый в темиой, холодной, иеуютной избе, когда силы иа исходе, ои вспомииает образ луврской Веиеры — «и желание выпрямить, высвободить искалечениого теперешнего человека для этого светлого будущего... радостио возиикает в душе».

Про учителя Тяпушкииа десять лет спустя, в 1884 году, расскажет Глеб Успеиский, ио десятью годами раиьше Крамской пишет Репину в Париж: «Мие бы специальио хотелось, иапример, услышать от вас кое-что о Веиере Милосской (оиа до Коммуны стояла в Лувре виизу); ведь вот как странно выходит: тут щемит сердце от разиых проклятых современиых вопросов, от самых свежих жизиеиных волиеннй сегодняшиего дня, а ои — о Веиере Милосской... Но впечатлеиие этой статуи лежит у меня так глубоко, так покойио, так успокоительио светит, через все томительные и безотрадные иаслоеиия моей жизии, что всякий раз, как образ ее возиикает передо мною, я иачиииаю опять юиошески верить в счастливый исход судьбы человеческой».

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. МАРИАНО ФОРТУНИ

> Вот за этих мужичков и за ландшафтик возьму беленькую. Живопись-то какая! Просто глаз прошибет...
>
> *Н. В. Гоголь* («Портрет»)

Искусством в Париже торгует известный мсье Гупиль. Мсье Гупиль зиает, что выгодно продать картину труднее, чем ее иаписать. Вечная песня: картины Рембрандта пыли-

лись на чердаке, а негоцианты с прозрачными решительными глазами и краснолицые советники из городского магистрата платили хорошие деньги за творения какого-нибудь бездаря. Странная штука — искусство: хорошая картина, умело написанная, большая, как Площадь Биржи, вчера еще была в цене, а сегодня все бегут мимо, головы не повернут в ее сторону, сегодня подавай им «такого-то», только его, хоть этюдик с ладонь, хоть случайный набросок карандашом — «Десять тысяч?» — «Я беру!» Гупиль знает, какие картины сегодня в цене, и умеет угадывать, какие будут в цене завтра. Гупиль назначает цену. Молодого испанца Фортуни он нашел в Риме и заказал ему несколько картин. Выставка Фортуни, устроенная Гупилем в Париже, потрясла художественный рынок: картины шли по пятьдесят тысяч франков!..

Баловень фортуны Мариано Фортуни... Могучего сложения испанец с бархатными черными глазами, с речью короткой и любезной. Давно ли в Риме с нашим Павлом Чистяковым, тогдашним академическим пенсионером, бегал на этюды (уроки у него брал!), давно ли завтракал чашкой не густо сваренного кофе, а обедал стаканом вина и куском пористого овечьего сыра — теперь его римская мастерская заставлена, завалена персидскими коврами, японскими вазами, цветастыми китайскими шелками, мавританским оружием, венецианскими люстрами, французской бронзой, индийскими статуэтками из слоновой кости. Приятели смеются: сорока Мариано — он тащит в свое гнездо все, что блестит; но Фортуни — не сорока, бестолково несущая в клюве серебряную вещицу: Мариано Фортуни создает свой мир и воспроизводит этот мир на своих полотнах.

Когда фабричные дымы заволакивают синеву неба, когда низкие гудки пароходов заглушают крики чаек, когда кирпичные корпуса мастерских и серые здания доходных домов, истребляя траву и деревья, отнимают у них землю, когда чудо новейшей техники, локомотив для перевозки ар-

тиллерийских орудий, тащит в порт сразу двенадцать пушек и митральез и там эти пушки грузят на пароходы, и пароходы протяжно гудят, пугая белых чаек, и отплывают, и веселые парни, солдаты, плывут на них вместе с пушками отнимать заморские земли у заморских людей, а самих этих людей грабить и убивать, когда телеграфы, весело постукивая, с быстротой ветра сообщают, сколько земли захвачено и сколько людей убито и обращено в рабство, а печатные станки тут же переносят новости на пахнущие липкой краской газетные полосы, когда владельцы орудийных заводов, банков, пароходов, типографских станков и газет, самоуверенные господа, которые покупают новые земли и продают людей и которые платят золото за что хотят, за картину Рембрандта или шедевр маляра, почитаются главными ценителями на художественных выставках, — в это трудное время Фортуни, запершись в мастерской, похожей на антикварную лавку, пишет изысканных кавалеров, изящную Испанию восемнадцатого столетия или пронизанное ярким солнцем сказочное Марокко.

«Волшебник Фортуни! Фокусник Фортуни!» Гупиль просит за его картинки по шестьдесят тысяч франков!..

Однако до чего радостно, восхищенно, до чего празднично схватывает Фортуни живописную красоту мира, с каким искрометным артистизмом передает ее, какая находчивость в композиции, как осязаема фактура предметов, как прозрачен и подвижен мазок, какое сложное сочетание цветовых рефлексов, и при этом какая гармония в колорите! Художники толпятся возле картин Фортуни, стараясь разъять каждую на мазочки и каждый мазочек вобрать глазами; открывается Салон, толчея такая, что на улице у входа экипажи трещат ореховой скорлупою, залы открыты — и... легион Фортуни (по выражению Репина) встречает посетителя: никто не хочет отстать, все подражают, все норовят шагать в ногу с гением.

Крамской из Петербурга шлет Репину в Париж письма-трактаты: «Фортуни увлек всех, естествеиио... Ои пишет иаивио, иатуральио и, стало быть, оригииальио. Только ои ие сродни иам... Ведь Фортуни есть, правда, последиее слово, ио чего? иаклоииостей и вкусов деиежной буржуазии. Какие у буржуазии идеалы?.. Награбив с иарода деиег, она хочет иаслаждаться... Вот откуда эти басиословиые деиьги за картииы. Разве ей понятиы другие иистинкты? Разве вы ие видите, что вещи более капитальиые оплачиваются дешевле... Разве Патти — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается имеиио в отрицаиии этого комочка мяса, ои мешает сколачивать деиьгу; при ием иеудобио сиимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок. Долой его, к черту! Давайте мне виртуоза, чтобы кисть его извивалась, как змея...»

Репин возмущеи: Крамской о Фортуни понятия ие имеет (видел, кажется, одну случайную вещицу), сидит в Петербурге, в своем Биржевом переулке, и, иадо же, смеет писать в П а р и ж такое о всемирио знаменитом Ф о р т у и и!..

Репии отвечает ему раздраженно: «Буржуазня о Фортуии ие имеет ии малейшего понятия... Слава его сделаиа главным образом х у д о ж н и к а м и в с е г о с в е т а... Все дело в талаите испаица, самобытиом и оригииальиом и красивом, а к чему тут буржуазия, которая в искусстве ии шиша ие поиимает... Вы чистый провинциал, Иваи Николаевич...»

Но Крамской твердит свое (с какой-то жертвеииой убежденностью): «Вы имеете иа своей стороие х у д о ж н и к о в в с е г о с в е т а, авторитет, перед которым я должеи был бы смириться, ио... Вы все-таки ошибаетесь, выделяя их из буржуазии, оии суть, за малым исключеиием, плоть от плоти и кость от костей ее... Фортуни есть высшая точка, идеал представлеиий о художнике буржуазии... Масса буржуазии могла ни разу ие слышать имени его, а ои, Фортуни, быть их выразителем...»

Тридцатишестилетний Мариано Фортуни умер в расцвете славы в 1874 году.

Говорят, хоронили его, как хоронили некогда Тициана или Рафаэля.

Картины Фортуни продавались по семьдесят тысяч франков!..

(Оставим спор истории: история все расставит на места.)

Весной 1874 года в самом центре Парижа (на втором этаже здания по бульвару Капуцинок, 35) открылась первая самостоятельная выставка художников, в насмешку прозванных «импрессионистами».

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. ОДНАЖДЫ...

> Вчерашнее утро принадлежит к лучшим утрам моей жизни. Я чувствовал бодрость, молодость, свежесть, был в таком необыкновенном настроении, чувствовал такой прилив производительной силы, такую страсть выразиться...
>
> *И. А. Гончаров*

Мчатся по земле поезда, аэростаты бесшумно взмывают в небо, вагоны конно-железной дороги, двигаясь к таможне, скрежещут на Дворцовом мосту, будят на рассвете; Иван Николаевич, чтобы не терять светлых часов, надевает черную бархатную блузу и еще до кофея отправляется в мастерскую.

Написал для Третьякова портреты Полонского, Григоровича, Мельникова-Печерского, написал для себя дочку Сонно, одну, потом с Софьей Николаевной, для денег схватился писать в рост наследника Александра Александровича, перед знакомыми щеголяет «практицизмом» (время такое!): «Царский портрет всегда кредитный билет, денежный знак — не более».

Сеансы во дворце тягостны: наследник, тяжело ступая, выходит из своих покоев, на указанном месте останавливается, пятнадцать минут стоит неподвижно — статуя! — поворачивается и молча уходит. Чиновник придворного ведомства передает Крамскому высочайшее удовлетворение и высочайшую просьбу сделать несколько повторений портрета — но чтобы ни в чем ни малейших изменений: «Довести до совершенного факсимиле!» Придворная контора деньги задерживает, не соблюдены какие-то формальности («Дорого обходится честь иметь дело с ними!»).

День лепится ко дню, месяц к месяцу, складываются годы. Дети растут, старшие мальчики в гимназии, дочь — скоро барышня, младший сынок уже болтает, бегает, радует родителей, домашняя жизнь налажена, квартира, обстановка, мастерская при квартире — Софья Николаевна, понятно, хочет, чтобы все было не хуже, чем у людей; Иван Николаевич говорит с колючей улыбочкой: «Я становлюсь особа», — не то шутит, не то всерьез. Хлопочет об устройстве передвижных выставок, отбивает атаки Академии, дает уроки великой княгине Екатерине Михайловне и принцессе Мекленбург-Стрелицкой (полное отсутствие таланта и вообще — курьез!) — дел много, только вот до того, что он называет г л а в н ы м делом, руки никак не доходят, и от этого, должно быть, хотя крутится как белка в колесе, на сердце тягостное ощущение неподвижности.

Зимним утром, когда рано вставать бессмысленно (даже скудного света не поймаешь), он лежит в постели и, подремывая, думает о главном — о своей картине. Он слышит смех — громовые раскаты вблизи и наплывающий многократным эхом оттуда, с дальнего конца площади, с высоких балконов, на которых теснится народ, и эта граница, там вдали, где замирает смех и за которой тишина, прихотливой линией возвращается из пространства на плоскость холста, формуя небо и землю. Он слышит угрожающие выкрики на

непонятном языке, звон мечей, стук копий, звяканье тяжелой цепи. Он открывает глаза и (дурная привычка!) натощак закуривает сигару, — загадочный горьковатый дымок заморских стран ползет по спальне; в соседней комнате мальчики торопливо завтракают, стучат ножами, шумно размешивают сахар в кружках с горячим молоком, смеясь, повторяют латинские глаголы. Он курит, дожидаясь, пока дети уйдут в гимназию, и, едва наступает тишина, решительно вскакивает с кровати, необычно бодрый, словно изнутри его подтолкнуло что-то. Умываясь, он замечает, что вода у него на коже пахнет той особой свежестью, какой обычно пахнет летом после купанья или умыванья на улице. Он быстро одевается, удивляясь, что ощущение бодрости в нем не проходит, и боясь потерять его. Господи, думает он, что ж это я заспался, мне ведь сорок скоро, а я еще и не принимался за главное, надо наконец ехать на Восток, в Палестину, за впечатлениями, за этюдами, и вдруг в глаза ему ударило что-то густо- и ярко-синее — вода или небо, желтое — песок и солнце, серое — камень, замелькали перед глазами белые и красновато-коричневые пятна одежд, он выронил полотенце и смотрит, улыбаясь, в полумрак спальни. Дверь распахнулась, и в апельсинового цвета прямоугольнике появляется силуэт Софьи Николаевны в длинном стеганом халате.

— Сонечка, я еду, мне тотчас ехать надо!

— Куда это, Ваня, в такую рань?

И сразу же про расходы, про долги: в гимназию платить, счета из магазина, от портного, прислуге, доктору — маленький опять всю ночь плакал.

Но Иван Николаевич, кажется, и не слышит.

В разговорах о деньгах, о болезнях он боится расплескать переполняющую его бодрость. Он ли не зарабатывает эти проклятые деньги! С малолетства никому не обязан. Счет, портной, доктор... Не дождавшись хорошего света (тем более что в мастерской оказалось светлее, чем он полагал), он

сразу принимается за дело — «проходит» еще раз лицо графа Стенбок-Фермора. После каждого мазка он пружинисто отскакивает от холста и, прежде чем положить новый мазок смешно машет кистью, словно ему нужно стряхнуть с нее что-то, так с ним всегда бывает, когда он, по собственному его определению, «бедово заряжен». Лицо графа, которое он написал на днях, кажется ему нынче вяло и невыразительно; он старается прибавить в лицо жизни — и не замечает, что с каждым мазком отдает Стенбоку частицу своей сегодняшней силы и энергии. Через час, отойдя к высокому, переходящему в застекленную кровлю окну и разглядывая оттуда портрет, он понимает, что новое выражение на лице графа и сочный здоровый цвет его плохо соответствуют безразличным, недеятельным глазам, которые, однако, трогать никак нельзя. Крамской помнит, как его с первого сеанса удивила именно безликость глаз. Ладно, снова ослаблю лицо, думает он, нисколько не жалея о том, что работал впустую: это было как гимнастическое упражнение, во время которого он тратил избыток сил и притом еще более заряжался силой.

Мастерскую заполняет ровный, без теней, яркий и даже как будто поблескивающий свет. Небо за окном матово-белое, без единого затемнения или прорыва. Снег на мостовой под окном потемнел. По стеклу сбегают капли: сначала капля ползет медленно, потом останавливается на мгновение, будто раздумывая — но уже поздно раздумывать, и она срывается с места, торопливо и юрко мчится вниз. Год, кажется, поворачивает на весну. После завтрака Крамской выходит из дому, и вновь врывается ему в ноздри запах свежей влаги. Крамской, обутый в высокие галоши, весело шагает по мокрому тротуару; пальто на меху, обычно тяжелое, нынче не обременительно; он расправил плечи, даже напевает, кажется.

В здании Биржи, напротив Дворцового моста, помещается рисовальная школа Общества поощрения художников;

Крамской несколько лет преподавал там; с директором Михаилом Васильевичем Дьяконовым они приятели. Крамской вызвался бесплатно написать для школы портрет Михаила Васильевича.

В вестибюле служитель, отставной солдат Филиппов, отворяя Крамскому дверь, улыбается: «Совсем нас, Иван Николаевич, позабыли». Филиппов невысок ростом, но выправка у него бравая — подбородок вверх, голову держит прямо и взглядывает, как в строю, одними глазами; в глазах у Филиппова — достоинство широкого ума.

Однажды, лет семь назад, Крамской написал Филиппова. Теперь в темных до блеска приглаженных волосах его обильно засеребрилась седина, пушистые усы и бакенбарды совсем побелели. Солдат готовно принимает у Крамского тяжелое пальто, нагнувшись, подхватывает сброшенные с ног высокие галоши.

Дверь одного из классов открыта настежь, комната полна народу, его ждут: ученикам и ученицам охота посмотреть, как будет писать портрет сам Крамской. Все расступаются, пропуская его, — посреди класса заранее установлен мольберт. Иван Николаевич почтительно обнимает Михаила Васильевича, но времени на разговоры не тратит — сила, которую он с утра почувствовал в себе, все еще переполняет его, он боится потерять «заряд».

Две девушки, ученицы, торжественно берут Дьяконова под руки и ведут к возвышению для натурщика; величественный старец с окладистой седой бородой и белыми волосами похож на Саваофа. Крамской отступает к мольберту в образовавшейся вокруг помоста пустоте и тишине; быстрым привычным касанием определяет качество и натяжение холста, решительно кладет на палитру краски. Кто-то протягивает ему уголек, он не замечает (до чего уверен в себе нынче!); девицы — «ах!», а он, не набрасывая контура, прямо краской смело намечает свет на высоком прямоугольном лбу, на сере-

бристых крыльях волос — вернее сказать, светом лепит лоб, волосы, резкий прямой нос, прямую решительную складку рта. Подступаясь к глазам, он чувствует мгновенный испуг (даже в животе сжалось, похолодело) — сможет ли передать могучий взгляд этого старика Саваофа, но по тому, как напряженными толчками уходит от него переполнявшая его сила, Крамской чувствует, что получается хорошо. В полтора часа он подмалевывает весь портрет — бодрое, деятельное лицо старика, сочно написанное, смотрит с холста, а настоящий Дьяконов, под рукоплескания бережно сводимый с пьедестала, бормочет, посмеиваясь: «Ну-с, барышни и молодые люди, что скажете? Видали, как мастера-то пишут!»

Крамской, еще возбужденный, отправляется провожать Михаила Васильевича: они неторопливо идут по Дворцовому мосту через Неву. Крамской горбится, пальто давит ему на плечи, высокие галоши тяжелы и неудобны; старик Дьяконов ступает величественно. Мимо, обгоняя их, катится со звоном запряженный одномастными лошадьми вагон конки. Сейчас бы свобода, думает Крамской, зацепив краем глаза вагон с ярко-желтой вычурной надписью «Общество конножелезных дорог», сейчас бы свобода — и поездом на Варшаву — Вену — Рим...

— Земля наша стала невелика, — говорит Крамской. — Я читал намедни роман Жюля Верна: один англичанин на пари объехал вокруг света за восемьдесят дней.

— Англичане — охотники до споров, — коротко отзывается Михаил Васильевич и снова умолкает.

— Я бы, кажется, и сам вокруг света, хоть на аэростате, да разве выберешься: семья, мастерская, летом дача, старшие в гимназии, дочка — скоро барышня, младший сынок Марк болеет, сегодня опять ночь плакал. Всюду плати...

— В семействе все что-нибудь да неладно, — Дьяконов берет его под руку. — Вам ли сетовать, голубчик Иван Николаевич! Вы и в чести, и в славе, и мастер вон ведь какой...

Третьяков советует Крамскому: «Если кто может ради идей все другое самое близкое сердцу отодвинуть на второй план, — пользуйся первой удобной минутой и не оглядывайся».

В мае 1876 года русский художник Крамской, не добравшись до Палестины из-за напряженного положения на Востоке, через Вену, Рим, Неаполь приехал в Париж.

ПУТЕШЕСТВИЕ. ИСКУССТВО

> И ты, живописец, учись делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением, а не привлекали бы их и потом прогоняли.
>
> *Леонардо да Винчи*

В мае 1876 года французский художник Каролюс-Дюран приехал в Санкт-Петербург. Он был выписан в столицу Российской империи сенатором и почетным членом Академии художеств Половцевым (по слухам, для снятия портрета с высокопоставленных лиц). Петербургский свет задыхается от восторга при виде сухощавого нервного брюнета с выразительным смуглым лицом, окаймленным черной бородой, с усами, бойко закрученными кверху, и курчавыми волосами, в которых пробивается первая седина.

— Говорят, он более великолепный декоратор, нежели портретист-психолог?

— Всю эту «психологию» выдумали наши скучные российские недоучки. Почитайте, мой друг, что газеты пишут.

Газеты пишут: знаменитый Каролюс-Дюран не может похвалиться ни блестящим рисунком, ни способностью схватить характеристику физиономии, лицо вообще не игра-

ет на его портретах первостепенной роли, зато сколько изящества и элегантности в фигуре — никто не знает лучше Дюрана, что́ больше идет к брюнетке, а что́ к блондинке, никто лучше его не передаст атласа, бархата, лент, кружев, никто лучше не уложит складок пышного трена, не перенесет с большим вкусом на полотно туалета, только что вышедшего из мастерской чародея Ворта; Каролюс-Дюран объявлен лучшим живописцем современных мод и светских знаменитостей.

Иметь портрет от Каролюса-Дюрана считается в Париже признаком наилучшего тона. (Художественная критика и искусствознание!..)

За портрет госпожи Половцевой он взял тридцать тысяч франков! Портрет Половцевой: г-жа Половцева сидит в черном шелковом, отделанном таким же бархатом платье, драпировка бутылочного цвета с зелеными переливами удачно показывает белизну лица и шеи белокурой женщины; превосходно написана серенькая шведская перчатка, полунадетая на правой руке, — шведские перчатки художник часто пишет, они как бы составляют его специальность, в Париже даже мода на шведские перчатки à la Carolus-Duran… (Из петербургских газет — художественная критика!..)

Третьяков сообщает Крамскому (в Париж): «Если так работать весь год, то лучше всякой торговли… Да, теперь искусство стало совершенно на коммерческую ногу: тот художник и лучше и славнее, который больше зарабатывает!»

Крамской ходит в Париже по выставкам, по мастерским — его тридцатью тысячами за серенькую перчатку не удивишь! Вон Бонна («Ах, Бонна!», «Великий Бонна»!) содрал с российского Ротшильда Полякова двести тысяч за портрет дочери — и отдал Поляков (по слухам, это входит в расчет его спекуляций, чтобы знали, что может столько отдать портретисту, — тем замечательнее: все сплелось — спекуляция, живопись!).

Искусство эпохи высокой цивилизации: с помощью кисти можно ворочать миллионами. А он-то даже заказной портрет пишет, стараясь не утратить направления, не упустить из виду целей и задач искусства. Только что в Риме стоял как вкопанный перед портретом папы Иннокентия X (говорят, когда Веласкес кончил этот портрет, папа воскликнул восторженно, саркастически, может быть, испуганно: «Слишком правдиво!») — теперь в Париже показывают Крамскому (эталоном) изображение мамзель Поляковой за двести тысяч франков.

«Как не свихнуться, когда весь свет кричит: «Подай мне то или вот это, и вот тебе за это 200—300 тысяч — только ублажи, не умничай!» — Крамской осмысляет искусство «новой геологической формации».

«В самом деле, возьмите что хотите: так называемый «высокий род» — исторический или религиозный род — есть какие-то жалкие лохмотья, подобранные в академических коридорах; «портрет» — позировка, туалет, шум, блеск и, заведомо для обеих сторон, самое скромное сходство; «жанр» — женщины, женщины и женщины во всех видах, исключая настоящего». Иван Николаевич идет по Салону скромно, даже смиренно, только глаза выдают — острые, блестят холодным металлом; упрятанные глубоко в затененных орбитах, под дугами редких рыжеватых бровей, все вбирают — и мифологическое гигантище, живописно подновленное под вкусы «новой формации», детище все тех же академических Колизеев Фортунычей, и маленький веселый жанрик... Все вбирает, обдумывает, раскладывает по полкам, будто счетная машинка в голове — аналитик! «Во всем Салоне в числе почти 2000 №№ наберется вещей действительно хороших и, пожалуй, оригинальных 15, много 20, остальное хорошее 200 №№ будет все избитое, известное и давно получившее право гражданства, словом, пережеванное, — это обыкновенный европейский уро-

вень — масса. Остальное плохо, нахально, глупо или вычурно, крикливо...» Он отмечает даже у посредственностей умение распоряжаться картинностью, массами света и теней, гармонией тонов, но не находит напряжения чувства или мыслей: много живописи, но мало веских внутренних качеств, живопись раздражает нервы, но не трогает сердца. Он смотрит на европейское искусство глазами искусства отечественного, расчетливо прикидывает, что взять из чужого, чтобы поднять уровень своего, ускорить движение, развитие.

Из Парижа Стасову он сообщает о своих размышлениях: «Мы, русские, имеем какую-то странную особенность... Хорошо ли это или нет, я не решаю, но нам отделаться от этого невозможно. Чего мы ищем (если ищем?)? Положим, портрет... — самые талантливые представители у французов даже не ищут того, чтобы человека изобразить наиболее характерно, чтобы не навязывать данному человеку своих вкусов, своих привычек... Теперь другое: так называемый жанр. Для нас прежде всего (в идеале, по крайней мере) — характер, личность, ставшая в систему необходимости в положение, при котором все стороны внутренние наиболее всплывают наружу. Здесь же... преобладает анекдотическая сторона... Что касается библейских и других историй, то тут уж я совсем готов махнуть рукой, так как этот род везде наиболее фальшив».

И дальше, когда подбивает итог, — самое замечательное: «Итак, оказывается нет ничего? — Ну, это, положим, неправда, — есть, и многое... явление импрессионалистов[1], этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что все искусство изолгалось, что все фальшиво, и живопись и рисунок, а тем более картины, сочинение, надо воротиться... к детству... Знаете, это просто гениально!»

[1] То есть импрессионистов.

Рыбак — рыбака!.. Протестант шестьдесят третьего года тотчас приметил пламенеющую точку протеста, «бунта», семечко, которое уже выбросило рвущийся упрямо кверху, к небу, вспучивающий и взламывающий землю под ногами росток будущего.

Полотна густо, одно к одному, облепившие стены Салона, не скрыли от острых глаз Крамского галерею Дюран-Рюэля на улице Лепелетье — вторую выставку импрессионистов: там он мог видеть «Контору» Дега, «Японку» Моне, прославленную впоследствии «Купальщицу» Ренуара, картины Писсарро и Берты Моризо, пейзажи Сислея.

Парижские газеты издевались беззастенчиво (художественная критика!): улице Лепелетье не повезло — после пожара Оперы на этот квартал обрушилось новое бедствие, у Дюран-Рюэля только что открылась выставка так называемой живописи; группа сумасшедших выставила там свои произведения; эти так называемые художники присвоили себе титул импрессионистов, они берут холст, краски и кисть, наудачу набрасывают несколько случайных мазков и подписывают всю эту штуку — ужасающее зрелище человеческого тщеславия, дошедшего до подлинного безумия.

Крамской пророчит, разглядывая «емпрессионалистов» (он и так это слово пишет): «Несомненно, что будущее за ними»... Он не всегда чувствует их непосредственность — «они не просто, сердечно и наивно это делают», ему мешает умысел, искусственность, возведение «импрессионалистами» особенностей своего зрения в принцип, но он видит в них «бездну поэзии и таланта» («Только, знаете, нам оно немножко рано: наш желудок просит обыкновенных блюд, свежих и здоровых»).

Ему приходит в голову глубокий парадокс: настоящие импрессионисты — это талантливые русские деревенские мальчики, никогда ничего в живописи не видавшие, не умудренные в школах и течениях, не набравшиеся опыта в му-

зеях и Салонах — только они могут смотреть на мир действительно наивно и сердечно, только они могут писать «как кажется».

Импрессионисты — не случайны, они необходимы в развитии живописи, они движутся в будущее, потому что «на этом пункте сходится стареющееся общество с варварством», отрицание изолгавшегося искусства и то «невежество» молодых, здоровых сил, «круглое невежество» мальчиков, которое благодаря простоте и непосредственности отрицает ложь.

Крамской не ищет в импрессионизме путь развития русского искусства, но, право же, «нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху». Только «как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце? Мудрый Эдип, разреши!»

Перед пятнадцатью-двадцатью лучшими номерами Салона, перед осмеянными и привлекательными холстами улицы Лепелетье (перед «этой неуловимой подвижностью натуры, которая, когда смотришь пристально на нее, — материально, грубо определена и резко ограничена; а когда не думаешь об этом и перестаешь хоть на минуту чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся, шевелящимся и живущим») он поет себе отходную: новое искусство ему уже не под силу, далеко зашел — и сам остался на пройденной станции. И все-таки: дышу — надеюсь! Ведь старик уже, завтра сорок, а «не могу отделаться от юношеских впечатлений и иду, как будто впереди у меня целое столетие»: «Сначала, давно, я думал формой и только одной формой, все хотелось понять ее, потом, недавно сравнительно, начал обращать внимание на краски, и теперь, только теперь, начинаю смекать немножко, что за штука такая живопись».

«Вперед! Вперед!» — сердце болит, и от этого он еще требовательнее, еще беспощаднее к остальным — чтобы не останавливались, не сотворили себе кумира, чтобы чувствовали непрерывное обновление — одно которое и есть жизнь

искусства: «То, что было вчера еще впереди, завтра, в буквальном смысле завтра, будет невозможио, н не для одного или двух иевозможно, а для всех станет очевидным. Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после Репина, «Бурлаков», ои иевозможеи... Уже невозможно остановиться хотя бы на маленькую станцию, оставаясь с Перовым во главе...» Н е в о з м о ж и о, — вот ведь какое слово решительиое, сильное слово: невозможно старое перед лицом иового, иевозможно остановиться даже на мгновение, вперед, вперед!.. В европейскнх музеях Иваи Крамской размышляет о судьбах русского нскусства.

«СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА»

В деле искусства и старые и молодые — всегда учеиики.
И. Н. Крамской

Мальчика влечет любовь к нскусству: рнсовать и пнсать красками — иет в ием желаиия более сильиого. Кто посмеет влезть руками в сердце, в душу мальчнка, что-то в нем перемещать, перешивать, переииачивать, самоиадеянно полагая, что нсправляет ошибкн прнроды, вкладывает в новую душу содержаиие подлииное! Кто посмеет вырвать из почвы зелеиый росток и привить его к старому заскорузлому дереву, давно уже колющему иебо черными голыми ветвями, самонадеянно полагая, что немощные соки безлистого старика жнвительиее густых, горячих соков земли! Кто посмеет платить человеку деньги за холод в душе, жаловать его мундиром за отказ от свободы, иаграждать орденком за оплевание своей мечты, самоиадеянно полагая, что иравственный калека, пустосердый и корыстный, способеи двнгать нскусство! Академия художеств грубо и механически переиначивает ду-

шу мальчика, пришедшего туда в наивной уверенности, что его лишь научат рисовать и писать красками. Академия отнимает у мальчика то, что заложено в него природой, бестрепетно вкладывая в него мертвую схоластику представлений и приемов. Академия платит деньги за прилежание, сулит профессорский мундир за верность уставу и параграфу, за неприятие всякого инакомыслия. Академия отучает мальчика повиноваться потребностям развития искусства и общества; борясь с известным направлением, задерживает развитие национальной школы живописи.

Какая чепуха, будто «Адам и Ева перед трупом Авеля» или все тот же «Брак в Кане Галилейской» (конкурс 1877 года) — есть искусство общечеловеческое, а живая жизнь, которую избрали темой своего изучения и своего творчества лучшие художники, живая жизнь, к которой стремится припасть, как к роднику, молодежь, — есть искусство национальное и оттого ограниченное. «Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным как национальным... Русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим». Это напишет Крамской вскоре после возвращения из-за границы в большой статье (серии статей) «Судьбы русского искусства».

Он возьмется за статью потому, что в Европе поймет еще острее: задерживая развитие национальной школы живописи, пытаясь остановить ее на уровне все тех же высохших Стариков Фортуньычей, Академия задерживает развитие искусства вообще, снижает уровень.

Крамской возьмется за статью о судьбах русского искусства, об освобождении русского искусства, потому что незадолго до отъезда его за границу Академия вознамерилась наложить длань на те скудные (исхлопотанные у министров, губернаторов, градоначальников) права, которые потом и кровью, умом и талантом завоевало Товарищество передвижников: через великого князя она предложила слить

академические и передвижные выставки. Генералы от искусства не худо придумали: растворить передвижничество в Академии, укрепить Академию передвижничеством — ее «мы подопрем собственными телами, как плохой потолок новыми и здоровыми бревнами» (раскусил маневр Крамской). Когда сколачивали Товарищество, Мясоедов недаром повторял из Писания: «Будьте мудры, как змеи, и кротки, как голуби. Вот программа для действий, на мой взгляд». Писали в Академию великому князю кроткие, мудрые послания, расписывались в совершенном почтении к Академии, но от совместных выставок отказались. Академия, без кротости и много не мудря, уведомила передвижников, чтобы впредь на академические залы не рассчитывали. Когда же собрали средства и решили строить в Петербурге свой выставочный павильон (Крамской — член комиссии по наблюдению за производством работ и расходованием денег), городская управа сообщила Товариществу, что не может предоставить ему место для возведения постройки.

«Моя специальность, мое дело настоящее — борьба с партией мне противной»: Крамской возьмется за статью о судьбах русского искусства, об освобождении русского искусства, чтобы предложить взамен Академии новую систему воспитания художников (не художников-чиновников — художников-граждан). Сначала рисовальные школы, свободные от государственной, чиновной опеки, потом мастерская художника, которого юноша, усвоивший в школе основы искусства, пожелает избрать себе наставником. Человек поступающий, Крамской попробует тут же обратить мысли в дело — напишет Третьякову: искусству русскому нужна хорошая школа; если Товарищество не устроит школы, курсов, мастерских, оно умрет «старым холостяком». Третьяков разгадает цель страстного обращения, оценит благородство побуждений и заключит: «Что обращаетесь вы ко мне, я это вполне понимаю, иначе и быть не может, но я направляю мои силы на один пункт этого близкого

мне дела… Мне кажется, уже существующую цель лучше развивать, чем дробить силы на другую, хотя и родственную…»

Что же делать?.. Ведь этак погибнут мальчики, чистые сердцем, наивные, без умысла импрессионисты. Превратятся в чиновных педантов, в неумелых подражателей образцам чужеземной моды, в зубастых художников-предпринимателей… Надо будить общество, снова отложить кисть и браться за перо, продолжать статьи, с ясновидением истинного художника кровью и нервами писать портрет судеб русского искусства…

Министр императорского двора граф А. В. Адлерберг — министру внутренних дел А. Е. Тимашеву: «По прочтении статьи г. Крамского я нахожу, что подобного рода заявления в печати, сопровождаемые притом сочувственными об них отзывами газетных редакций, могут колебать не только уважение посвятивших себя искусству молодых людей к своим наставникам и руководителям, но вместе с тем и общественное доверие к правительственному учреждению, а потому считаю долгом покорнейше просить ваше высокопревосходительство подвергнуть кого следует взысканию за напечатание означенной статьи…»

ПУТЕШЕСТВИЕ. «ЦИВИЛИЗАЦИЯ»

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня!
О любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!..

Н. А. Некрасов

Весь Париж раскупает модную игрушку, трещотку с неприятным металлическим звуком; на улицах, на бульварах,

на загородных гуляньях треск, скрежет: новинка летнего сезона — трещотка «cri-cri».

«C'est l'amant d'A...»

Белиберда какая-то!.. Весь Париж поет бессмысленную песенку, родившуюся во второсортном кафешантане на Елисейских полях; теперь туда публика валом валит (хозяин за десять дней нажил состояние) — только услышать навязчивый глупый куплет, который и так гудит в ушах с утра до вечера и всю ночь до утра:

«C'est l'amant d'A...
C'est l'amant d'A...
C'est l'amant d'Amanda...»

В Париже невиданная жара (газеты пишут: тропическая), театры пустуют, город выплеснулся на улицы, мозги, должно быть, размякли от жары, все веселятся напропалую. По сообщениям газет, девиз нынешнего лета: «Отдохнем в припадке глупости от постоянного напряжения ума...»

В лондонском Сити умнейшие финансисты напряженно рассчитывают ставки в большой денежной игре. После Крымской войны Англия предоставляла Турции значительные займы — проценты назначали выше обычных, да еще брали шесть-семь процентов комиссионных в пользу банкира; Турция задолжала около двухсот миллионов фунтов и теперь явно обанкротилась — нужно поддерживать Турцию, чтобы деньги вовсе не пропали. Турки зверствуют на порабощенных Балканах — горят болгарские деревни, и белый аист на крыше, устремив взор к застланному дымом солнцу, гибнет, не покидая охваченного пламенем гнезда. За несколько дней предано огню семьдесят девять деревень, убито больше пятнадцати тысяч человек, восемьдесят тысяч остались без крова. В Сити высчитывают: ничего не поделаешь, надо поддерживать Турцию, идет соперничество с Россией за Балканы — аккуратные холщовые мешочки, набитые тяжелым металлом, грузят на корабли.

Мода нынешнего летнего сезона — восточный вопрос; Константинополь на газетных полосах отодвинул Париж на второй план, одна сенсация вытесняет другую: султан Абдул-Азиз отстранен от власти; новый султан Мурад начал царствовать с того, что надел на дворцовую гвардию серебряные каски; потрясающее сообщение (из достоверных источников) — султан Мурад предпочитает клико всем другим винам; злободневнейший вопрос — почему отсрочено опоясание нового султана саблею Османа?.. Название передовых: «Будет ли война?», но кто читает скучные передовые — «Отдохнем в припадке глупости!..»

Крамской из Парижа пишет Третьякову: «Причем же эта наша хваленая цивилизация, если она не способна обуздать человека от желания сохранить грош во что бы то ни стало!.. Это не турки вешают, жгут, истребляют поголовно всех, не турки! Это ужасно!.. Если наука и все успехи знания не вытравили до сих пор ни одного кровожадного инстинкта дикаря из современного человека, то толки об успехах гуманности, цивилизации и прочего просто шарлатанская проделка и мы ничем не отличаемся от первобытных разбойничьих шаек. Прежде темперамент, теперь расчет...»

Мы воспевали (нет, высчитывали!) наши научные и нравственные успехи, а на поверку — продвинулись в знании, создали стройные системы, обнимающие мир внешний и внутренний, но употребили наше знание на то лишь, чтобы получше дикарей устроить свои карманы.

Крамскому (портретист!) представляется респектабельный господин с лицом вежливым и чистым, в тихом, уютном кабинете, у письменного стола, уставленного изящными безделушками, он ненадолго задумался, вертя в руках костяной с инкрустацией ножик для бумаги, — и вот уже кивает головой, соглашается: лучше война, гибель людей, нежели падение привычных и необходимых прибылей.

Художник Боголюбов на лето уехал из Парижа. Крамской поселился в его мастерской на Rue de Rome, № 95, царапает офорт с портрета наследника, написал два-три вида, два-три портрета не из лучших, но по-настоящему, ради чего ехал, не работает, не может работать в это ужасное, страшное время.

— Не могу ничего думать! Не могу ничего работать! — кричит он в парижских письмах. — Режут, понимаете, режут — днем на глазах просвещенной Европы, которая преспокойно ест, пьет, спит, скрежещет трещотками, поет и танцует, и подвигается к нравственному вымиранию, самодовольно раскатывая в воздухе каркающее, воронье слово «прогресс».

...Крамской сидит на террасе недорогого ресторанчика над Сеной, перед ним на не покрытом скатертью столике бутылка кислого вина, без которого он мог бы обойтись и которое он пьет, однако, морщась, испытывая во рту терпкий чернильный привкус. Холодно и пусто — в ветреный осенний день редко кто забредет сюда, но он не чувствует холода, только, сам того не замечая, время от времени плотнее запахивает плащ; он смотрит, не отрывая взгляда, на свинцовую бугристую поверхность реки, на противоположный берег, подернутый мутной серой дымкой, — пусто. Ему «нравится мысль умереть» (признается он в письмах), хочется покоя, чтобы «только шум природы над могилою, как превосходная музыка, свидетельствовал, что жизнь не прекращается»...

Он смотрит на реку, на окутанный густеющим туманом берег — последняя картина Васильева встает перед его глазами: туманные задние планы, бесконечное величие неба и гор, сливающихся в каком-то могучем и гармоничном музыкальном аккорде, торжественный шум дальнего леса и три печальные сосны, пограничье, отделившее вечный и громадный мир природы от суетного, четко предметного мира сегодняшних людей.

В сумерках он бредет по бульвару Монмартр, заполненному экипажами и пешеходами, — белесый свет фонарей размытыми пятнами отражается в мокрых мостовых, лица людей в не-

естественном свете лепятся рельефно, поблескивающие выпуклости носа, лба, щек и черные впадины глаз, ртов — лица закопченных столетиями химер Нотр-Дам. Перед глазами — синим, желтым, белым — вспыхнули улицы Помпеи... Пять дней он писал улицы города, «скончавшегося две тысячи лет назад», и вдруг уразумел — будто прозрел, — что люди, которые иекогда ходили по этим улицам, жили в этих домах, были, по существу своему, такими же, как мы сегодня. И, уразумев, он еще более почувствовал свое право написать давно ушедшего из жизни н навсегда оставшегося в ней человека, который прннес себя в жертву людям и был за то осмеян, оплеван хохотом.

Идет по Моимартру русскнй художник Иван Крамской, во внутреинем кармаие его сюртука телеграмма, что младший его мальчик, Марк, скончался девятого октября. Ветер гонит по тротуару опавшие листья — они катятся потускневшими от долгого хождения моиетами. Пора домой...

К Рождеству Крамской уезжает из Парижа, шумного, миоголюдного, успевшего позабыть вышедшие нз моды трещотки «cri-cri», султаиа Мурада, которого уже сменил новый — Абдул-Хамид, вторую выставку импрессиоиистов, жеребца «Кизбера», взявшего на скачках сто тысяч франков — большой приз города Парижа; вместо «C'est l'amant d'A...» все поют новую песеику...

ПОСЛЕДНИЕ ПЕСНИ

> Когда зима нам кудрн убелит,
> Приходит к нам нежданная забота
> Свести итог... О юноши! грозит
> Она н вам, судьба не пощадит:
> Наступит час рассчитываться строго
> За каждый шаг, за целой жизни труд...
>
> *Н. А. Некрасов*

Некрасов умнрает. Всем нзвестно, прнговор произнесеи, сам зиает лучше всех: «О муза! наша песня спета»; но

песня еще не спета, не допета — в январе 1877 года «Отечественные записки» начали печатать стихи нз «Последних песен», поэт прощается с читателями, сводит итог.

Боли его истязают («Тяжело умирать, хорошо умереть»): в длинной рубахе (одежда, белье, одеяло — все давит, мучает, страдания невыносимые), он места себе не находит — то лежит иа спине, поочередио поднимая исхудалые иоги, то переворачивается, стараясь приподняться иа четвереиьки, то в отчаянии иаходит силы встать и, опираясь на палку, делает несколько шагов по комнате. Салтыков-Щедрии замечает с едкой жалостливой горечью: «Две капли воды большой осенний комар, едва передвигающий иоги», — образ не живописный, трагический шарж, но странно н необъясимо к а к повторен на портретах Крамского — и на погрудиом и на том, где Некрасов в рост, на постели.

Ои глушит боль опием, сознание покидает его, а он — поэт, он писать хочет, у него время появилось писать, ио бедиому жениться — ночь коротка: он проваливается в сон, радуясь, что боль отступает, и страдая, что вместе с болью умолкает муза.

Прежде его муза представлялась ему «породистой русской крестьянкой» (как обрисоваиа она в поэме «Мороз, Красный иос»), теперь она является к иему беззубой, дряхлой старухой:

> «Нет больше песен, мрак в очах;
> Сказать: — умрем! конец надежде!» —

ио, Бог весть откуда, являются силы, сердце бьется чаще, горячая кровь поэта бежит по жилам, очи глядят зорко — иовые песни рождаются, и с ними надежда. Со всех концов России, из больших городов и глухих закоулков, текут к Некрасову письма и телеграммы — читатели вместе с поэтом сводят итог.

В начале февраля приходила депутация студентов с адресом: «Из уст в уста передавая дорогие нам имеиа, ие забу-

дем мы и твоего имени и вручим его исцеленному и прозревшему народу, чтобы знал он того, чьих много добрых семян упало на почву народного счастья» — приветствие-прощание; может быть, Крамской был свидетелем трогательной встречи — он появился в квартире Некрасова седьмого февраля 1877 года.

Гончаров и Салтыков-Щедрин хлопочут, чтобы Некрасов разрешил снять с него портрет, — «он никогда не был так хорош, как теперь»; странно, противоречиво — «комар» и «никогда не был так хорош». Но противоречие внешнее: с болезненным исхуданием, изможденцем, с вынужденным отстранением от повседневной «текущей» жизни, с уходом от впечатлений внешнего мира в болезнь, в себя, сильнее внутренняя, духовная зоркость, суд над миром, над собой чище, выше. Измученный поэт на портретах Крамского не только неизлечимо болен, но и как бы освобожден от суетного, преходящего, сосредоточен на главном, аскетически, возвышенно духовен.

Долго уговаривать Некрасова, кажется, нет надобности: он хочет, чтобы портрет был написан, чтобы остался портрет. «Я дежурил всю неделю, и даже больше, у Некрасова, работал по десяти, по пятнадцати минут (много) в день и то урывками, последние три дня, впрочем, по полтора часа, так как ему относительно лучше» — это не о том только, как Крамской пишет портрет, но о том также, как Некрасов позирует (в узкие просветы между болями, опием, стихами и мучительными, унизительными процедурами, которым подвергают его врачи), как из ничтожных остатков сил урезает крохи, чтобы позировать, — очень хочет портрет.

Первый замысел — написать Некрасова «на подушках», но тут же, не приступая еще к работе, Крамской от такого замысла отказывается. Коротко объясняет: «на подушках н е л ь з я», «да и все окружающие восстали, говорят, —

это немыслимо, к нему нейдет, что Некрасова даже в халате себе представить нельзя». Возможно, «окружающие» оказались убедительны — Крамской любил точность детали, определяющей характер, но о мнении «окружающих» он как о причине второстепенной говорит («да н...»), скорее, это собственное «н е л ь з я» — от поразившей его силы духа умирающего поэта, от того, что «хорош как никогда» побеждало в Некрасове больного, измученного «комара».

Крамской намерен ограничиться «одною головою, даже без рук, дай Бог справиться мало-мальски хоть с этим, задача, прямо скажу, трудная, даже едва ли возможная для кого бы то ни было». «Дай Бог справиться» — это и «дежурить приходится каждый день и весь день, а работаешь ¼ часа, много ½», и найти в себе желание и волю каждый день и весь день дежурить ради четверти часа работы («Ведь нужно быть для этого чертом или Крамским!» — говаривал Васильев когда-то об упорстве старшего друга своего); главное же, «дай Бог справиться» значит — «успеть».

Он успевает, можно не ограничиваться головой, Некрасов изображен со скрещенными на груди руками (как любил Третьяков — «обе руки налицо»), в сюртуке, при галстуке. Портрет выразителен, в нем много сказано — трагедия умирания и прозрение, сила духа, надежда. Портрет похож, все находят, что хорошо, сам Крамской, однако, сомневается — «нужно еще посмотреть». Портрет, пожалуй, суховат; проглядывают самоограничение и старательность художника: у с п е л сделать все, что мог, но не все, что хотел. Крамской утомлен: месяц повседневных дежурств, сеансы урывками, рассматривание материалов, разговоры с «окружающими», чтобы дополнить то, что не успевает глаз схватить, — капельные дозы общения с Некрасовым и громадное внутреннее напряжение (успеть увидеть и обобщить главное); от усталости сорвалось грубое словцо, когда портрет закончен: «Ну да теперь, кажется, отделался».

Не отделался...

Первоначальный замысел, оказывается, в нем глубже сидит, чем подумалось, когда под первым впечатлением, «да и» под нажимом «окружающих», от него отмахнулся; к первоначальному замыслу вернул его сам Некрасов. «Портрет Некрасова будет мною сделан еще один, и я его уже начал: в малом виде вся фигура на постели и некоторые интересные детали в аксессуарах. Это нужно — сам Некрасов очень просил, ему он нужен на что-то, потом, говорит, вы возьмите его себе, «но сделайте, пожалуйста»... Нечто удивительное, нечто подобное двум одновременно написанным портретам Льва Толстого — впрочем, физически задача для художника потруднее, пожалуй: за несколько дней до «отделался» он уже соображает новый портрет — «на подушках» или, как он теперь его называет, «вся фигура на постели» (есть разница: новое наименование масштабнее, картиннее).

Хорошо, наверно, что поначалу себя ограничивать пришлось: замысел вынашивался, крепчал, общение с поэтом Крамского зарядило, видимо, — иначе не сумел бы (даже если бы и не так устал) сразу вслед за первым портретом начать новый. Невозможно восстановить их беседы (скорее всего, отрывочные, короткие), прямо назвать то, что воспламеняло художника, требовало, звало до конца высказаться, но есть «Последние песни» Некрасова (и есть экземпляр «Последних песен», автором Крамскому подаренный), известны мысли и настроения Крамского в «пору некрасовского портрета»... Портрет пишется сразу после возвращения художника из-за границы, — беседуют, наверно, о Европе, о Западе, чувства Крамского, с благоустроенных облаков «высокой цивилизации» снова спустившегося на землю «убогой и обильной», поэту понятны; «Дома лучше!» — писал он когда-то: «В Европе удобно, но родины ласки ни с чем не сравнимы...» Первое стихотворение «черного», по-

следнего, 1877 года — «Приговор»: русскнй поэт спорит с Западом, который отказывает «певцам темной стороиы» в праве на уважеиье мира — «Заступись, страна моя родная! Дай отпор!.. Но роднна молчит». (Крамской вынашнвает мысли статьн о судьбах русского искусства, о всеобщиости нскусства национального, о высоком назначеннн нскусства «темной стороиы», о будущем русского нскусства. Следующее стихотвореине Некрасова после «Приговора» — «Есть н Русн чем гордиться»). Только что в январской книжке «Отечественных запнсок» появнлись горестиые строки:

«Днн идут... Все так же воздух душен,
Дряхлый мир — на роковом путн...
Человек до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найтн!»

Совпадения с заграиичными пнсьмами Крамского почтн буквальные (еще одно, для примера: «Мы стоим на пороге такого времени, когда иеосторожиый и зазевавшийся... будет опрокинут и смят»). Злая сатнра Некрасова о «героях»-совремеииках и рядом трагические стихи: «...Век «крови и меча», иа трои земли ты посаднл банкнра, провозгласил героем палача» — тоже текстуальио совпадают с пнсьмами Крамского. Прнмеров не заинмать, и удивляться иечему: опять-такн слова н образы временн. Недавно совсем Крамской в бессильиом отчаяиии метался по парижскнм улицам: «Я просто горел... Краска стыда не сходит с лица...»; теперь, когда ои, «ловя минуты относительиого спокойствия» в состояини Некрасова, пншет его портрет, Некрасов, ловя те же мннуты, иабрасывает стнхотвореине «Поэту» (помета: «*Февр. 1877*»):

«Любовь и Труд — под грудами развалин!
Куда ни глянь — предательство, вражда,
А ты молчишь — бездействен н печалеи,
И медлеиио сгораешь со стыда».

Хотя и не напечатаны, но уже написаны строки:

> «Мне борьба мешала быть поэтом,
> Песни мне мешали быть бойцом» —

пусть строки и не прочитаны, но в них тема для беседы; пусть не тема — лишь несколько слов, оброненных в беседе, но как это близко, больно Крамскому: создание картины и «борьба партий», и расхожее, неизменно «доброжелателем» пересказанное суждение (всякий раз ударом в сердце) — Крамской-де «более нужен для искусства, чем в искусстве». Может быть, мучения Некрасова изгоняют затаившуюся в Крамском «мысль умереть»; может быть, последние песни, пропетые поэтом вопреки страданию, помогают Крамскому закалить сердце и волю; может быть, призыв к Сеятелям и гимн самопожертвованию Пророка укрепляют в художнике светлые мечты, разбуженные некогда некрасовским «Современником» в острогожском мальчике Ване Крамском.

Замысел уточняется: не просто «вся фигура на постели», но «вся фигура на постели, когда он пишет стихи», «в руке карандаш, бумажка лежит тут же, слева столик с разными принадлежностями, нужными для него, над головою шкап с оружием охотничьим, а внизу будет собака». Шкаф с оружием охотничьим — не выдумка, не декорация, он стоит по соседству, в кабинете (на нем — чучела птиц). Оружие наготове, и собака ждет, а хозяин не встанет, не достанет ружье из шкафа, не окликнет собаку, хозяин на охоту не пойдет — конфликт трагедийный, острый и выразительный, но (продолжается уточнение замысла) ни шкаф, ни собака на полотно не попали: у изголовья поэта бюст Белинского, на стене портрет Добролюбова и еще один (предполагают, что Мицкевича). Смысл перемен очевиден: движение замысла от бытового — к духовному, от внешнего — к внутреннему, уточнение, углубление не только образа, но конфликта и сюжета портрета — портрета-картины — кар-

тины (!). Немощный человек с грустно ожидающей собакой у иог, громоздящаяся над иим пирамида ружейного шкафа — борьба жизни и смерти, победа смерти над земиымн делами н привычками. Некрасов только, его стихи, его друзья-учителя («пророки») — сведенне итога, строгий расчет за каждый шаг, за целой жизни труд, победа прожитой жнзии над временем, победа Поэзнн, устремленной в будущее, победа Духа над иемощиой плотью.

«Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в жнвую воду
Или мертвой в меру дай» —

на портрете Крамского Поэт одарен жнвою водою.

Дата на портрете-картине: «3 марта 77». Это ие дата окончания портрета (полностью он завершен после смерти Некрасова) и не дата начала работы (по письмам судя, портрет начат позже); вряд ли также это «дата, фикснрующая определенный этап работы», как предполагают нсследователи, — третьего марта Крамской не пишет Некрасова. Примерио первого марта (письмо не датировано) он сообщает Третьякову, что пятый день лежит больной, а на взволнованный запрос Третьякова от третьего марта отвечает четвертого: «Сегодня хорошо — встал уже». Но третьего марта напнсано стихотворение «Баюшки-баю», о котором Крамской отзывается восторжеино: «А какне стихи его последние, самая последняя песия 3-го марта «Баюшки-баю». Просто решительио одно из величайшнх произведенйй Русской поэзнн». «Баюшки-баю» — песиь о том, как бессильиая и дряхлая муза отступает, опираясь на костыль, перед светлой надеждой Поэта, перед верой в бессмертие: «Уж ты ие раб — ты царь венчанный; ничто не властио иад тобой». Итоги жизни сведены — страдалец терпеливый готов уснуть, он знает, что увидит отчизну свободной, гордой и счастливой:

«Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камой,
Баю-баю-баю-баю!..»

Третьего и четвертого марта поэт читал наизусть стихотворение докторам Белоголовому и Богдановскому, литератору Пыпину и другим. Соблазнительно предположить, что среди «и других» был Крамской, — факты не дозволяют. Но дата — не секрет: в том же месяце «Баюшки-баю» напечатано в «Отечественных записках» с пометой *«1877 г. Марта 3-го»*. Дата на холсте Крамского — кажется, не с работой живописца, а с образом поэта связана: день прозренья — умирающий поэт повернил в свое бессмертие на освобожденной от оков, счастливой родине. Может быть, полное название картины — «Некрасов в период «Последних песен» 3 марта 1877 года».

КРЕСТЬЯНИН С УЗДЕЧКОЙ

Совесть спокойная,
Правда живучая!
Н. А. Некрасов

Несут шерсть, холсты, нитки, достают из заветного сундука припрятанную праздничную одежду, снимают с пальца еще бабушкин серебряный с чернью наперсток, даже косы сбивают, не жалея, с косовища — «Не пригодятся ли, батюшка, братьям нашим?» (полицейский агент доносит: «Эти самые жертвователи денег нуждаются в еще большей помощи, чем те славяне, которым они отдают свой последний трудовой грош»). Люди рвутся на Балканы, в деревнях добровольцев снаряжают всем миром, крестьяне в справленных односельчанами кафтанах, закинув за спину (чтобы не топтать без надобности) новые сапоги, идут в город —

ходатайствовать «пачпорт» на выезд; их отправляют обратно по месту жительства, случается, и деньги мирские отберут (государь недоволен: «Все эти демонстрации считаю неуместными и их следует сколько возможно не допускать дальше»). Начальник Московского жандармского управления обращает внимание Третьего отделения на тон некоторых газетных статей: «Автор под оболочкою описываемого патриотического одушевления имел целью дать народу уразуметь его первенствующую роль в политическом смысле и что от народа зависит иметь решающее влияние в делах государства».

Крамской, прослышав про движение в помощь балканским славянам, из Парижа спрашивает Третьякова: «Меня теперь очень интересует, что Россия? То есть не правительство, а Россия?.. Я не о правительстве, а о народе, о России, о Москве, наконец...» Третьяков отвечает, что общество встрепенулось, что пожертвования стекаются со всей России, в церквах поют молебны, газеты печатают громкие статьи — «и в то же время никакого движения». Крамской размышляет об отношениях народа и правительства: усилия правительства одному все *знать и мочь* ложны, — народ должен *знать все*, потому что только он один *все может*; народ не упражняется в салонном красноречии, не теоретизирует, не призывает, ему некогда, он работает, но «в моменты исторического волнения» (когда «самый лучший государь» «оказывается тряпкой и никуда не годным трусом») народ (никто его не толкает) «несет деньги и жизнь» — нужно верить «справедливому чувству народа».

«Тип и только пока один тип составляет *сегодня* всю историческую задачу нашего искусства» — Крамской пишет Васнецову об изображении народной жизни: «Сюжет, столкновение характеров, событие, драма, все это еще в отдаленном будущем. Теперь мы должны собрать материал, мы еще не знаем ни типов, ни характеров нашего народа, как

же мы будем писать картииы?» Здесь объясиеиие всех этих «этюдов русского мужичка», которые в течеиие иескольких лет (и иаверно, лучших лет) теиью сопровождают остальные работы Крамского, которые как бы чуть в стороне от остальных его работ, но которые иеобходнмо, кровно е г о работы, без иих т в о р ч е с т в о К р а м с к о г о иеполно, в главиом, существеннейшем неполно — в отраженин художником жизни, времени (жизни временн) н в отражении через творчество личностн художника. И не только в самих холстах, запечатлевших «русских мужичков», — в постановке задачи Крамской проницателеи и современен, злободиевеи даже. Собирать матернал, нзучать иародные типы, характеры, понять внутреннний мир пореформеиного крестьяниииа, его отношенне к миру внешнему — задача действительно иасущиая; ее решает и литература в бытовых зарнсовках, этюдах с натуры, подчас слншком близких к натуре, чтобы объять ее взглядом и умом, обобщнть, в романах и повестях, подчас слишком близкнх к этюдам с иатуры; кропотливое, прнстальиое познаванне материала ради будущнх сюжетов, столкновеинй характеров, драм — примета времеии.

Буквально в те же дни, когда Крамской пишет об и с т о р и ч е с к о й задаче иа с е г о д и я (само сочетание слов, сочетаиие мысли для Крамского характериое), Лев Толстой у себя в Ясиой Поляне день за днем заносит в дневник типы н характеры — «этюды мужичков»: «Судаковский погорелый, здоровый, умный мужик»; «Городенский Карп Пузанов, малеиький, худой... Лошадн иет, семенов нету»; «Мужик из Икоиок пьяненький. Нажил по откупам 30 десятии»; «Григорий Болхин, оборваиная немецкая поддевка. Рукн отваливаются от работы. Хлеба иет. Картошек иет. Девять душ семьи. Десять лет бьюсь хлебом. Пудов 90 купляю... Колеса ие возвращают, все забывает стаиовой»; «Пьяненькнй бывшнй старшниа, моложавый мужик, умиый, гребеищик... Гордится своим бариином н

знанием порядков»; «Два семирновских мужика... Один сладко улыбающийся, другой... дикой — как волк». Левин в финале «Анны Карениной» беседует с мужиком из дальней деревни о земле, которую прежде отдавали крестьянам *на артельном начале*, теперь же берет ее *один* богатый мужик; собеседник рассказывает Левину про богатого мужика Митюху, который «нажмет, да свое выберет», и про «богатого и хорошего мужика» Платона Фоканыча, который не станет «драть шкуру с человека» — «для души живет», «Бога помнит».

В деревне живут бок о бок Фоканычи и Митюхи, и мужичок сладко улыбающийся, и мужик «дикой — как волк» (сродни, должно быть, «Полесовщику» Крамского). Лев Николаевич радостно беседует со «стариком рудаковским»: «Улыбающиеся глаза и беззубый, милый рот. Поговорили о богатстве. Недаром пословица — деньги — ад. Ходил Спаситель с учениками. «Идите по дороге, придут кресты, налево не ходите — там ад». Посмотрим, какой ад. Пошли. Куча золота лежит. «Вот сказал — ад, а мы нашли клад». На себе не унесешь. Пошли добывать подводу. Разошлись и думают: делить надо. Один нож отточил, другой пышку с ядом спек. Сошлись, один пырнул ножом, убил, у него пышка выскочила — он съел. Оба пропали...» Под пером Глеба Успенского является на свет «один из излюбленных теперешних типов» — «кулак с обличьем «религиозно-нравственным», «большой деревенский воротила» из тех, что «молча обделывают практические дела», «молча говорят», все видят, все слышат, знают всю подноготную и во всех отношениях неуязвимы».

Мысль написать «крестьянский сход» (мужики — народ! — обсуждают свои дела) приходит к Крамскому — новый шаг: от собирания материала — к обобщению его в сюжете, от изучения характеров — к столкновению характеров, от «только типов» — к событиям, к драме, от «этюдов

мужичков» — к картине. Сытый мельник (староста) и мужичонка с клюкой, задумчивый крестьянин с Сиверской и тот, другой, из Козловки-Засеки, в позе сидящего Христа, благостный пасечник, злой полесовщик с дубиной — всех зовет Крамской миром решать свои дела, которые *миром* как раз и неразрешимы; емкий и точный замысел способен объединить, одним узлом связать весь собранный материал, все изученные, пойманные кистью характеры и типы. Крестьянский сход никогда не будет написан: картина про осмеяние Христа для Крамского до последнего дня — главный, неоплаченный долг, но оба замысла не так далеки друг от друга, как пыльная, вытоптанная лужайка где-нибудь у колодца в тульской или воронежской деревне от площади перед дворцом правителя в древней Палестине. Мнение народное: притча об осмеянии лучшего, которую художник пытается раскрыть в исторической бытовой реальности, и реальнейшая тема сегодняшней деревенской жизни, взятая как высокое обобщение, — народ имеет право сам судить-рядить, в столкновении характеров рождается справедливое чувство народа.

Крамской осмысляет неудачу «хождения в народ». Он пишет Черткову о народных изданиях: собираемся печатать для народа, а программа взята точь-в-точь с наших газет и журналов — «положительно бесполезное дело». Жестко, неприкрашенно, даже приземленно несколько он объясняет Черткову, что́ народ в книгах любит, чего от них хочет, и тут же, следом: «До сих пор я говорил о том, что́ народ, по-моему, *любит* и *жаждет*, но надобно сказать, что́ ему *нужно*. А нужно ему только *знать*, как отстоять *свои* права: куда, когда и *как* жаловаться, чтобы *после жалобы не было хуже*».

Но главное в письме к Черткову не про книги — книги только повод, чтобы высказаться, главное высказать: «У вас есть сердечная потребность сделать что-нибудь для на-

рода хорошее, по-вашему (да и по-моему тоже). Ваш внутренний душевный строй требует успокоения совести (находящейся в настоящее время в тревожном состоянии у всех, у кого душа человеческая не уснула навеки). Вы не барин, дающий щедрую подачку и полагающий, что так все от Бога установлено навсегда и что если что и требует поправки в социальном отношении, так только самые пустяки. Словом, для вас вопрос если и не стал совсем ребром, то, быть может, не сегодня-завтра станет, а при таком расположении, полагаю, требования и точки зрения на дело должны быть совершенно иные от обыденных. Лучше всего затею оставить и только примкнуть рядовым работником к чему-нибудь уже существующему...»

Душевно, уважительно, но как будто немного свысока, как будто отстраняя себя от Черткова и его благородных позывов (все «вы», «ваш», «вас»), дай его самого приглашая с горных вершин на землю, разделенную межами, — тульскую, воронежскую или самарскую, иссушенную зноем... Социальные поправки предстоят не пустячные: чем начинать новые ваши затеи, идите рядовым работником, в обыденности удовлетворите сердечную потребность вашу. Это есть и в портрете Черткова, незадолго перед тем написанном: душевно красивый человек, но от народа «страшно далекий», «белая кость», «голубая кровь» — в привычной холодности чуть выпуклых глаз удивительно (явно непреднамеренно) переданная социальная отгороженность, отстраненность человека на портрете от художника-портретиста. Поучения, с которыми Крамской позволяет себе обратиться к Черткову, он подкрепляет не слишком приметно торчащей, вроде бы нарочно упрятанной в середину послания репликой, не приметить которую невозможно, в которой невозможно не приметить чувство превосходства (это «свысока»): у вас-де сердечная потребность сделать что-нибудь *для народа*, «*а я сам частица народа* и из самых низменных сло-

ев». (Десять лет спустя Чехов откликнется на толстовскую проповедь: «Во мне течет мужицкая кровь и меня не удивишь мужицкими добродетелями».)

Крамского не удивишь мужицкими добродетелями, ему известны мужицкие достоинства, достоинства людей, которым он предоставляет право знать и решать, справедливому чувству которых верит. Над замыслом раздумывая, он пишет «Крестьянина с уздечкой». Этот — последний, «итоговый» мужик Крамского; больше он писать крестьян не будет, словно все выдохнул, высказал все, что хотел. Крупно, значительно — каждая подробность крупна и значительна, взята широко, открыто, и оттого будто и нет подробностей — только главное.

Крамской сообщает про него: «У меня один этюд «русского мужичка» большой, в том виде, как они обсуждают свои деревенские дела», — и сам себя обделяет, сводит вещь к этюду, к портретному этюду, даже имя сообщает — Мина Моисеев (в каталогах: «Крестьянин с уздечкой. Портрет Мины Моисеева»). Но «Мина Моисеев» — не «этюд мужичка», не подсмотренный характер, «материал»: он — характер изученный, материал обобщенный, не этюд — картина («Крестьянин с уздечкой»).

Крамской к картине шел через этюды («мужичков»). Добродушный старик, сродни «рудаковскому», восхитившему Толстого («улыбающиеся глаза и беззубый милый рот»). И снова тот же крестьянин — только волею художника стал моложе, — опершись на сложенные руки, с какой-то веселой пытливостью глядит он вокруг. У крестьянина с уздечкой тот же «милый рот» и глаза улыбаются, но взгляд жестче, острей, чем у «этюдных» Мин Моисеевых. Он стоит крепко, непоколебимо — соль земли! — ветхая одежа ниспадает тяжелыми складками с плеч, простая обструганная палка в сильных руках — посох. Руки работника, зоркий взгляд, улыбка (улыбка неизменная и на этюдах и на

картине, светлая, озаренная — от души, от нравственного здоровья улыбка). «Мой мужичок веселый», — говаривает весело Крамской и, кажется, пишет его освобождение, скинув с плеч груз тяжких мыслей, весело пишет, с улыбкой.

Современники тотчас подыскали «Крестьянину с уздечкой» литературный прототип — мужика-правдолюбца Мина Афанасьича из «Устоев», популярного тогда романа Златовратского. Герой романа живет что птица, счастливый человек — в нем «алчбы нет», он мужицкой правотой силен, против его правоты «никакой неправде не устоять», ни прежней барской неправде, ни новой, кулацкой («В душе у мироеда — одна алчба. А отчего алчба? от неправоты... Правоты в своем положении не видит»)... Мужичок Златовратского «мал ростом, низок и жидок; волосы у него словно сено, а лицо постоянно смеется; ходит ли он, говорит ли — все как-то восторженно: машет руками, ногами топчет, бороду треплет» — ничего похожего на величественного Мину Моисеева, написанного Крамским (да и наивно думать, что художник пишет картину «по роману», тут, конечно, не о прототипе речь может идти — о параллели, о типе, изучаемом литературой и живописью), ничего похожего, а современники углядели некое сходство внутреннее: «правдоносительство». Роман Златовратского про то, как рушатся «устои», как «обчество» разваливается: жидкий, смешной, с нелепыми ужимками крестьянин призван связать вчерашнее, сегодняшнее и всегдашнее. Могучий «Крестьянин с уздечкой» Крамского («Мина Моисеев») больше, крупнее, чем Мин Афанасьич, он в Мина Афанасьича «не укладывается», как «не укладывается» в воспетую писателем-народником вечную «мужицкую правоту» запечатленная Крамским народная правда.

Картина про крестьянский сход («где, — по свидетельству сына художника, — обсуждают свои дела подобные Мины Моисеевы») была бы, наверно, интерес-

ной, но *этот* Мина Моисеев (на сходе, должно быть, стоит он в стороне — щурится да улыбается), этот Мина Моисеев — сам сход; последнее — *его* слово. Он стоит крепко, смотрит, слушает, прищурясь зорко и улыбаясь, перекинута через руку вчетверо сложенная уздечка, оброть (уздечка — не просто подробность; она написана крупно, выразительно, «вынесена в название»); перед ним не просто спор (пря), вспыхнувший между мужиками, когда обсуждают они свои деревенские дела (вероятная тема картины): перед ним жизнь катится по негладкой, крутыми горками, дороге, жизнь, в которой надобно пахать, сеять, косить, рубить и о правде не забывать, искать ее и верить, что неправоте не выстоять.

ПРЕВРАЩЕНИЯ. ПОРТРЕТЫ И КАРТИНЫ

Петь захотела душа, как тела
изменяются в виды
Новые...

Овидий

ВЕРЕЩАГИН

Душн изменчнвой приметы
Переносить на полотно.

Н. А. Заболоцкий

Петербург, март семьдесят четвертого — выставка туркестаиских картин Верещагина. Толпы у здания министерства внутрениих дел, где вывешены полотна, толпы иа улице, в подъезде, на широкой лестннце; люди ждут часамн, чтобы с улицы пробиться в подъезд, чтобы шагнуть вверх по лестннце. Уходят в поту, истерзаиные, так и ие проникнув в святая святых, н назавтра — снова сюда, и послезавтра, и иа третий деиь, н вот накоиец счастливец переступает порог и взору его открывается Средняя Азия. Залитая солнцем Средняя Азия — зиойное небо, зиойиые пески, гробницы н минареты, изукрашенные миражным небесно-песочным ориаметитом, странная неподвижность поз, смуглота выразительно-непронпцаемых лиц, расчетливая леность движений. Залитая кровью Средняя Азия — небо, помутневшее от взвнхренного копытамн песка, отрубленные головы на частоколе вокруг гробниц н мнааретов, резкие движеиия рубящих всадников, нскажениые смертиым боем лица, забытый в горючнх песках раненый русский солдатик и «Апофеоз войиы» — пирамида из черепов посреди выжженной солнцем пустынн (надпнсь на раме:

«Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим»).

Крамской что ни день на выставке — захвачен единой и важной идеей, пронизывающей картины, подавлен кипучей энергией художника, поглощен его мастерством: «Верещагин — явление, высоко поднимающее дух русского человека», «я не знаю, есть ли в настоящее время художник, ему равный». Крамского распирает желание высказываться, обмениваться мнениями, откровенничать, ему просто разговоров мало, он ф о р м у л и р о в а т ь должен — пишет Репину в Париж, Савицкому в Дрезден, Стасову на соседнюю улицу. Хочет увидеться с Верещагиным, ему высказаться, с ним откровенничать, обмениваться мнениями о его же искусстве, привычно надеется найти в нем внимательного слушателя, чтобы перед ним судить-рядить, — Верещагин неуловим, знакомства ни с кем не ищет, до чужих суждений ему вроде бы и дела нет, он сам себе судия, у него своя воля, своя дорога, ему до Константинополя или до Японии какой-нибудь ближе, чем до Биржевого переулка.

Третьяков из Москвы тормошит письмами, просит способствовать приобретению туркестанской коллекции. Верещагин наконец появляется у Крамского: лицо бледное, как бы слоновой кости, огромный, прекрасно сформованный лоб, увеличенный начинающейся лысиной; орлиный нос, пронзительные, с какой-то отчаянностью глаза, тонкие подвижные губы, окладистая борода; движения быстры, решительны — резки и ловки одновременно. Разговор короткий — Верещагину некогда: отправляется в путешествие. Куда? С усмешкой (обидной: вам, дескать, сударь, и до Москвы дальний путь, а какой-нибудь Тифлис — край света), тонким металлическим голосом (неожиданно тонким при громадности и мужественности фигуры) выкрикивает (даже в глазах мелькает от его выкриков): Амур, Япония, Китай, Тибет, Индия... Коротко благодарит за участие в судьбах коллекции и,

начальнически откинувшись, благосклонно хвалит портрет Шишкина на лесной поляне: «Бес-по-до-бен». Визгливо засмеялся: «Чтобы не сочли за иронию, прибавлю — пре-вос-хо-ден». Повернулся круто и исчез, — только ветром в лицо ударило и словно бы дымком дохнуло.

Петербург взбудоражен Верещагиным. Генерал Кауфман, «главный начальник Туркестана», другие генералы, рангом повыше и рангом пониже, двинулись в наступление на художника — что ж это за война такая на его картинах? Где, к примеру, марши, где смотры на походе, где запланированная штабом передислокация войск? Где удары в лоб? Обходы? Охваты? Где победное преследование неприятеля? Что за война такая: окруженный русский отряд — горстка истекающих кровью людей, смертельно раненый — усатое мужицкое лицо, пальцы, судорожно сжимающие кровавую рану на груди (все кончено, а он еще бежит, движимый чудовищной инерцией, навстречу неприятелю), забытый на поле боя солдат, отрубленные головы и куча черепов («всем великим завоевателям») — что за война?.. Да Верещагин пятнает славу русского оружия! Низкопоклонники и дельцы называют его изменником, холуи и клеветники обвиняют в клевете, иноземцы, состоящие на царской службе, упрекают в отсутствии патриотизма.... Верещагин снял с выставки и сжег три лучшие картины — не с шашкой же ему по петербургским проспектам в атаку на клеветников: пусть знают люди, те, кто с утра до вечера у входа на выставку — два, три дня, только бы попасть, увидеть, — пусть знают, как генералы убивают искусство! Изрезал, изрубил, сжег — «Забытого», любимого, изрубил, сжег: «Я дал плюху этим господам!»

Однако каков Верещагин! Т р и картины! Откуда в нем эта свобода поступков, это «все дозволено»? Почему он заставляет сердце колотиться чаще и почему, как подумаешь о нем, в сердце будто стальная пружина? Непонятный, пугаю-

щий... Ах, встретиться бы, да не этак «Здравствуйте — до свндания», «сударь — милостивый государь», — свндеться бы душевно, за чайком, потолковать откровенно: «Василий Васильевич — Иван Нnколаевич», проникнуть. Где там! Стасов сказывает, н напнсать-то некуда: умчал Верещагин, спешит, до самой Индии без остановок.

Верещагин — в Индию (н думать позабыл!), а Крамской позабыть, вытряхнуть его из себя не в силах — без холста, без кистей н красок, сам того не ведая, пншет портрет Верещагина. Он заходнт на выставку — шутка ли, около трехсот номеров! *Двадцать пять* картин (шесть *в натуральную велнчину*), около ста маленькнх этюдов и картинок! А товарнщн-то поражаются, завндуют его, Крамского, *размаху*; его размах — полтора десятка портретов за год. Где взял этот Верещагин свою невнданную свободу — ездить по белу свету, воевать, устраивать собственные выставки, жечь свои холсты, пнсать что только пожелает? Так н объявил тут, в Питере: не заказы, чтобы жить н пнсать что хочу, а писать что хочу, чтобы жить без заказов (а Крамской-то все твердит, будто человек девять десятых в жизни «должен» делать против желания!) Право, такой ли он человек, как мы все, — Верещагин?..

Крамской бродит по выставке, старается самого Верещагина *выявить* из двадцати пяти больших его картин и ста маленьких, старается живопись художника н личность его сопрячь. Какое богатство сюжетов, обилие типов, разнообразие натуры в этих трехстах номерах! Кто посмеет не сочувствовать идее картин, не увидеть в них ума н таланта, только — как бы это объяснить — к верещагинским картинам не прндешь побеседовать *интимно* (пооткровенничать, порассуждать), *драмы человеческого сердца* в них нет, им не до бесед с каждым в отдельности, они, картины эти, — выражение идей, агитация, призыв к массам; размахом, зрнмой силой, уверенностью в себе они мощ-

но, властно (без «всех этих» сердечных излияний и душевных движений) сами себя утверждают — привлекают, манят и тревожат, подавляют, заставляют сердце биться чаще, и будто стальная пружина от них в груди. Крамской, смятенный, опутанный сомнениями времени, когда все только переворотилось, старается осмыслить человека, который по-хозяйски живет в уже «уложившемся» мире: «Он человек именно последней, новейшей формации; это тип и порода, именно порода. У него все другое, чем у обыкновенных смертных, религия, философия, образ мыслей и поступков, и даже чувства другие».

Академия всполошилась от успеха верещагинской выставки, вознамерилась почтить (купить?) художника профессорским званием; Верещагин из Бомбея (!) отвечает через газеты, хлестко — как пощечину отвесил: «Известясь о том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессоры, я, считая все чины и отличия в искусстве вредными, начисто отказываюсь от этого звания». И снова генералы идут походом на Верещагина, теперь от искусства генералы, — клевещут, спрятавшись трусливо как за спину, за подпись а к а д е м и к а Никанора Тютрюмова (в прошлом учителя черчения при дворянском полку, ныне помощника декоратора императорских театров и, по словам современника, «плохого маляра разных портретов и голых турчанок»). Тютрюмов сочинил газетный пасквиль: Верещагин — «фирма», картины пишутся в Мюнхене «компанейским способом».

Крамской тут как тут («специальность», «дело настоящее» — «борьба с партией мне противной»): «Одно, чего я от всего моего сердца желал бы, это принять хоть какое-либо участие и долю в неприятностях по поводу Верещагина». Он сочиняет и печатает заявление от имени русских художников против Тютрюмова (читай: против Академии) в защиту Верещагина; страдает — даже в такой момент среди

художников нет единодушной готовности тотчас и вместе дать Академии бой (после смерти Крамского в бумагах его найдут отрывок «Вечер между художниками», датированный тем же числом, что газета с тютрюмовским пасквилем, отрывок-диалог — художники беседуют, спорят, вместо того чтобы подняться на борьбу «с противной партией»; горькая ремарка под занавес: «Звуки ножей и тарелок заглушают разговор окончательно, а жаль...»). Громкий отказ Верещагина от профессорского звания для Крамского событие общественное: «Ведь что, в сущности, сделал Верещагин, отказавшись от профессуры? Только то, что мы все знаем, думаем и даже, может быть, желаем; но у нас не хватает смелости, характера, а иногда и честности поступить так же». Громкость верещагинского отказа — пожизненный упрек Крамскому в нерешительности: протестант шестьдесят третьего года, он должен был первый так поступить («оказался ниже своих намерений»)...

Верещагин путешествует по Индии, добрался до «самой середки Гималаев», поднялся на вершину Джонгри, едва не замерз в горах, живет в буддийских монастырях, охотится на обезьян, ловит рыбу в холодных речках — и не вспоминает, наверно, поспешное петербургское знакомство. Крамской ездит на дачу в Сиверскую, пишет деревенскую кузницу и Полесовщика с дубиной, пишет Ивана Александровича Гончарова, себя самого, хлопочет о покупке Третьяковым «туркестанской коллекции», о благополучном переезде Третьей передвижной из Воронежа в Саратов и Харьков. Но портрет Верещагина, все еще не поставленный на мольберт, продолжается...

Они вновь встречаются в Париже во время заграничной поездки Крамского; Верещагин вспоминает, что сердечно встречаются.

Крамской сообщает однажды из Парижа: «Встретил Верещагина, потолковали, чайку попили, позавтракали и

разошлись довольные друг другом». «Чайку попить» с Верещагиным — это, наверное, то, чего хотел Крамской в Петербурге; но «чайку попить», «потолковать» для Крамского — «откровенности», размышления вслух, для Верещагина — «грубо», «бесцеремонно» (его собственные определения) высказывать по всякому поводу свое мнение. В этих словах: «разошлись довольные друг другом» — слышится ирония, которая и всей фразе придает интонацию ироническую. «Сердечная» встреча за чайком, кажется, не получилась.

Вот когда Крамской в другой раз пишет, что отправляется к Верещагину «отдохнуть головою и сердцем», то это — уже «не разойтись довольными друг другом»; Верещагин же, вспомнив, что встречались сердечно, тут же принимается рассказывать про их «частые п р е р е к а н и я». Для Верещагина причина споров — «доморощенная» («дьячковская»!) философия Крамского, которую «тяжко выслушивать» «человеку, учившемуся не на медные деньги»: «с насупленными бровями и наморщеным лбом» Крамской а т а к у е т Верещагина «свежевычитанными заключениями», но после ответного удара тут же ретируется со словами: «Вишь ты, к вам и не подступишься!» (р а с с к а з В е р е щ а г и н а). Но Репин (п е р е с к а з ы в а я К р а м с к о г о) рисует обратную картину: «Верещагин по-казацки налетал на Крамского с яростью и выкриками, в которых чувствовался степной гик казаков... По-казацки же, как только Верещагин чувствовал недостаточно уничтожающей свою а т а к у, он мигом перескакивал от Крамского на противоположный тротуар, метался и там... и через несколько мгновений опять налетал на Крамского к великому удивлению парижан».

Бедный Иван Николаевич мечется в Париже: «цивилизация» — обман, мир рушится, человечество подошло к нравственному пределу; Верещагин, к о н е ч н о, «горой за

цивилизацию, машет руками, отчаивается в правильности моего умственного здоровья и окончательно советует мне исправить свои взгляды и понятия, заменить, как он выражается, туманные посылки ясными и реальными» (вот о чем они спорят-то!). Русский художник (Савицкий) пишет из-за границы (Крамскому): «Поезд гремит и мчит... Вот пошли фабрики за фабриками, дым, стукотия и копоть, вот городок с темными мрачными домами и стенами... Проскочили под мост, опять фабрики» — «новая геологическая формация». Над зданием выставки Верещагина, русским путешественникам на изумление — черный дым, как над фабрикой; во дворе поставлена машина, которая дает электрический ток для освещения картин. В каком-то журнале напечатана карикатура: Верещагин мчится на локомотиве, в каждой руке по огромной кисти — красит воздух. Репин замечает: «Это очень меткая карикатура. Верещагин любил размах. В то время как мы работаем, мучимся над одной картинкой, сомневаешься, не доверяешь себе, он быстро писал целые серии, целые коллекции».

Сердечно встречаются в Париже русский портретист Иван Крамской, который намеревается написать здесь великую картину о Христе, но, подавленный бурными событиями, политическими и художественными, подавленный «цивилизацией», так и не находит в себе сил подойти к холсту, и громко известный художник Верещагин, который привез из Индии множество этюдов и начатых полотен и взялся за работу, впрямь посильную лишь целой «фирме» (Крамской подтверждает: «Он пишет какие-то картины огромного, колоссального размера, для которых, как он говорит, нужны будут площади»). Крамской страдает от «цивилизации», которая варварски вторгается «к племенам далеких пространств» — «обирать, порабощать, убивать»; Верещагин намерен представить в картинах «историю заграбастания Индии англичанами». Крамской горит от стыда за

«цнвилизацню», услышав, что иа Балканах «режут, режут, режут»; Верещагин собирается с передовой казачьей дивизией в Болгарию, потом иапишет серию картин о русско-турецкой войне. В Париже взаимные оценкн созрели, видимо. Верещагин для Крамского человек «неумолимый и жестокий», которого «судьба поставнла высоко над толпой» (Репин в духе более позднего времени назовет его «сверхчеловеком»), но, наблюдая н разглядывая Верещагина, Крамской судит его ие по «сверхчеловеческим», а по человеческим законам: в характере, поступках, искусстве, предприимательстве его открывает не сверхъестественное нечто, а типические черты человека нового временн — «новейшей формацин», в которую Крамскому перебраться трудно, тем более «врасти» в нее, «обжиться» в ней. Верещагин не мудрствует лукаво, не разгадывает: «геннальный дьячок» — определил походя Крамского, и все тут. Крамскому в картннах Верещагина нравится «внешннй рнсунок» («контур»); «внутренний рнсунок» («лепка»), который выражает «глубокие сердечные движения», кажется ему слабее. За «контуром» веселых сценок, рнсующнх парижские «пререкания» Крамского и Верещагина, видится внутреннее, «лепка», «сердечные движения» каждого.

Портрет Верещагина все более проясняется. Крамскому кажется, что он уже и к холсту подойти готов.

«В Париже, в 1876 году, — вспоминает Верещагин, — Крамской предлагал мне написать портрет мой, но я отклонил, зная по опыту, что обещание кончить в один или два сеанса обыкновенно не сдерживается и надобно потерять четыре, пять, шесть дней». Верещагин отклонил, но портрет все равно пншется, продолжается.

Крамской пишет младшего брата Верещагина, Сергея, — «чудный портрет», по определению старшего брата («Ну просто хохочу, глядя на него, — как он похож. Даровиты вы...»). Но сам старший брат решения своего не меня-

ет — не больно интересны ему ни портрет, ни Крамской, хоть он и убежден, что портреты у Крамского получаются «на диво»: «Я не знаю у нас другого художника, который так схватывал бы характер лица. Даже портреты Репина, много превосходя силою красок, пожалуй, уступают силою передачи выражения индивидуальности».

Четыре года проходит. Верещагин, его личность, творчество, по-прежнему занимает много места в письмах и разговорах Крамского, в размышлениях его.

«После выставки моей в Петербурге в 1880 году он снова просил позволения написать мой портрет, и так настойчиво, что я обещал сидеть, как только выберу время, — продолжает свои воспоминания Верещагин, — вышло, однако, что мне пришлось, наскоро собравшись, уехать из Питера, и я письменно извинился перед Крамским, обещая высидеть в другой раз». Но не так-то просто Верещагин уезжает из Питера: вызывая осуждение даже друзей, он отказывается уступить выставленную индийскую коллекцию Третьякову, отказывается нераздробленной сохранить ее для будущего и, желая выручить побольше, устраивает в Петербурге аукцион картин. «Верещагина с аукциона не видел, а спустя неделю получил от него записочку, в которой он... извиняется и просит отложить портрет до другого раза», — сообщает Крамской Третьякову: все точно соответствует тому, что будет потом вспоминать Верещагин, только у Верещагина про аукцион ни слова (он и забыл, наверно), а для Крамского теперь Верещагин, *портрет* Верещагина, без этого аукциона не существует («Я ему его аукциона простить никогда не могу»).

Портрет продолжается. Крамской уже накануне окончательных, неутешительных выводов о чертах личности «художника новейшей геологической формации»: «Вообразите себе только такого человека, который не чувствует потребности в ком-либо из людей вообще, т. е. он нуждается в людях

как орудиях и только... Что это такое?.. Как хотите, а это люди последней формации». Крамской накануне окончательных неутешительных выводов об искусстве Верещагина: новые огромные картины, привезенные с фронтов русско-турецкой войны, из путешествия по святым местам Палестнны, декларативны, торопливо написаны. Крамской спорит с увлеченными современниками, по-прежнему готовыми день, и два, и три простоять в плотной толпе у подъезда, на лестнице (увндеть Верещагииа!): «Почему я должен преклониться, когда прекрасная идея н сюжет дурно нсполнены?» Миого позже Репин скажет про Верещагина: «Искусство служило ему только записью бывшего, виданиого и яркого представления идей»; а сиачала Крамской в одиночку: «Жаль, глубоко жаль, что Верещагин выпустил из рук роль и роль великую в искусстве, для которой у него были иалицо все средства, кроме, впрочем, одного — н с к р е н н е г о н с е р д е ч н о г о ч у в с т в а. Коиечно, и теперь зиачение его зиачительио для современников... Но эта деятельность публицистическая и рассудочиая, а картии как картии... мало».

Крамскому до конца недолго — с жаром сердца, уже смертельно больного, сокращая скупо отпущенные ему дни, он будет разбирать искусство Верещагииа, всю страсть, яркую последннми вспышками, будет вкладывать в споры о ием — больше, чем когда-либо, хочет Крамской драму человеческого сердца видеть, постигать в творениях искусства. Верещагнн снисходительио объясиит чуть ли ие трагические выводы Крамского тем, что Крамскому, «тяжелому и скучному», «задавлеиному урочным трудом, недостатком иаучного образования и тяжелым хроническим недугом», пересказали «бесцеремонную критику» Верещагнным его работ — вот и р а с с е р д и л с я, «как только может рассердиться безнадежно больной человек на здорового и отступившнйся от прежнего идеала художник на смело иесущего его вперед собрата».

Верещагин вспоминает: «В 1883 году я выбрал наконец время для этого злополучного портрета и приехал в мастерскую Крамского. Первый сеанс затянулся страшно долго; огонь в камине давно уже погас и в мастерской сделалось холодно, а Крамской все просил посидеть еще, «еще немножко», «еще четверть часика», «минуточку»! Я страшно продрог и лишь добрался до гостиницы, как меня схватил сильнейший припадок азиатской лихорадки... Когда после нескольких дней болезни я случайно встретился с Крамским и рассказал о том, что случилось, он, кажется, даже не поверил и, по обыкновению, пустился рассуждать о влиянии тепла и холода на организм... — даже досада меня взяла! Вскоре он написал мне, прося привезти несколько индийских вещей, индийский ковер, если можно, так как намеревался-де представить меня на индийском фоне, с пледом на руке и проч. — очевидно, он сам был заинтересован и меня хотел заинтересовать портретом. Но я решил, что больше калачом меня не заманишь, и не поехал вовсе. Тут мой Крамской рассердился по всем правилам: и невежа-то я, и обманщик, и мазилка-то я...»

Верещагин не заинтересовался портретом, ему времени жалко, неохота мерзнуть, неохота везти в мастерскую ковер; для Крамского же этот портрет менее всего «посадил — написал»: для него этот портрет — мысли мучительные и заветные, боль душевная, стремление осознать мир и время, в которых живет, он полжизни своей должен положить в этот портрет. Хорошо, что портрет «оборвался», неокончен: портрет вынашивается долго, наверно — слишком долго, он почти о б я з а н оказаться рассудочным, но первый взгляд портретиста на сидящего перед ним человека, когда холст поставлен наконец на мольберт, — совсем не то, что лицезрение и осмысление того же человека на протяжении лет и десятилетий. На следующем сеансе вместе с индийским ковром и пледом могли попасть в портрет мысли сформулиро-

ванные — выводы, под натиском рассудка постижение натуры могло уйти с холста. Первый взволнованный взгляд портретиста, когда чистый холст напряженно ждет быстрого шуршащего движения уголька, свежего и сочного касания кисти, этот первый взгляд подчас равносилен открытию. Внешнее («контур»), «публицистическое и рассудочное» странно отсутствует в портрете Верещагина, «оборванном» после первого сеанса. Размах, неуемность, резкость (самые, кажется, что ни на есть верещагинские черты) уступили место интимному, мягкому, задушевному (по форме — «пятну», силуэту, округло-интимному, даже уютному). «Сверхчеловек», или «надчеловек» — задумчив, лиричен; линии (как и черты лица) плавны. Пронзительные, зоркие (верещагинские) глаза не жалят зрителя, не манят и не пугают отчаянной решимостью — взгляд печально сосредоточен, обращен в себя. «Человек новой геологической формации» — задумчивый, усталый человек. Неоконченный портрет Верещагина закончен. (Репин потом заявит страстно: «Превосходно написанная голова! Редкость! Какое счастье, что она осталась неоконченной!»)

ДРАМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА. «ВСТРЕЧА ВОЙСК»

> И не потому ли хочется что-нибудь найти ласковое в искусстве, что родной матери нет, нет того Бога, около которого могла бы собраться семья.
>
> *И. Н. Крамской*

В самом начале 1879 года Крамской исполнил небольшой рисунок «Встреча войск». Ярко освещенная улица, солнцем и праздством ярко освещенная, флаги, гир-

лянды, под триумфальной аркой торжественно проходят полки, а на балконе, повисшем над улицей, как бы парящем над ней в лучах праздничного света, стоят дети, мальчик в перепоясанной русской рубашечке, девочка в длинном светлом переднике, в «выходных» высоких ботинках и — на руках у принаряженной кормилицы — совсем малое дитя. Всеми порывами души, всеми мыслёнками своими устремлены дети туда, вниз, вдаль, к триумфальной арке, где веселым (слегка раскачиваясь) шагом победителей отбивают, не жалея подметок, по мостовой солдаты (даже малыш на руках у кормилицы словно понимает что-то, вроде бы машет ручкой проходящим колоннам, так и светится радостно). Праздничная улица, праздничные дети на балконе, а в сумраке комнаты, беззвучно, чтобы праздника не потревожить, рыдает в кресле женщина в черном вдовьем платье; для нее в праздник горе острее, непоправимее.

Из Москвы, куда послал Крамской рисунок (для опубликования в альбоме), приходит взволнованный отклик Репина: «Сейчас получил ваш рисунок: развернул... и... у меня слезы к горлу подступили... Как это сильно и как поэтически сказано!..»

Впечатление Репина особенно глубоко и неожиданно: он лишь недавно исполнил акварелью тот же сюжет, встречу войск, но его встреча войск — народный праздник; рисунок Крамского не о празднике — у Крамского еще дети на балконе и женщина в комнате...

Репин не одинок в своей оценке — днем позже Поленов из Москвы пишет Крамскому, как приняли «Встречу войск» собратья-художники: «Видел вчера ваш рисунок... Сильное впечатление он произвел на всех; очень хорошо взято событие, так глубоко, что неожиданно захватывает... Когда Репин открыл рисунок — все смолкло, и так почти час все находились под тихим, грустным настроением».

«Сильно», «глубоко», «неожиданно», «захватывает» — в этих словах слито профессиональное и гражданское отношение к рисунку Крамского, к тому, *что* он изобразил и *как* изобразил.

«Встреча войск» — единственный отклик Крамского на русско-турецкую войну 1877—1878 годов, трагический отклик на войну, с самого начала *трагически* воспринятую, даже еще *до* начала ее (жгучая душевная боль от известий о резне на Балканах, от понимания *игры* цивилизованных держав тысячами человеческих жизней, от горестных раздумий о *видах* правительства и *воле* народа, от ощущения неправедности и обманности «прогресса»). «Встреча войск» — единственный и трагический отклик Крамского на войну, уложившуюся (и это для развития замысла крайне важно) между двумя личными трагедиями, между двумя детскими смертями: незадолго до начала войны у Крамского умер сын Марк, а вскоре после окончания ее (и через полтора месяца примерно после рисунка «Встреча войск») умер и другой маленький сынок — Иван.

В рисунке «Встреча войск» — войска это «фон», «задний план», и торжественная встреча — «задний план»; главное в рисунке (тоже ведь *встреча войск*) — эти стоящие спиной к зрителю детишки на балконе (в спинах такая обреченность, что сердце щемит и не отпускает), главная в нем — женщина в черном, которая плачет тихо и безнадежно и всегда будет плакать, покуда возвращаются домой войска и не возвращаются солдаты.

Рисунок «Встреча войск» прозвучал среди работ Крамского сильно и неожиданно не потому только, что отвечал настроению определенной части общества и исполнен хорошо: в нем выявились раздумья Крамского об искусстве, о Верещагине в частности, в нем обнаружился ключик к пониманию споров об искусстве, о Верещагине, которые вел Крамской. Рисунок как бы противостоит творческой систе-

ме Верещагина, его принципу отбора и характеру подачи материала; Крамской не на примере данного рисунка, а на примерах искусства вообще неустанно подчеркивает это «противостояние» — противостояние «публицистического и рассудочного» ума «искреннему и сердечному чувству». В размышлениях Крамского безусловно содержится зерно истины, в спорах о Верещагине (и — косвенно — с Верещагиным) выявляется личность Крамского, определяются его творческие устремления, но споры обострены злободневностью поднятых вопросов, полемическим задором. Даже современники чувствовали рассудочность многих «сердечных» работ Крамского и не могли скинуть со счета своеобразную, для Крамского неприемлемую сердечность рассудочных, публицистических полотен Верещагина. Не случайно ни разногласия, ни «противостояния» во взглядах не помешали современникам и потомкам ставить рядом имена Крамского и Верещагина, относить обоих художников к одному лагерю. Не случайно в сердечно, на одном дыхании написанном Крамским портрете Верещагина как бы само по себе обнаружилось душевное согласие художника и натуры, никак не «противостояние» их.

Но теории Крамского действительно противостоят практике Верещагина, и споры, которые ведет Крамской с восхищенными современниками возле полотен Верещагина, поистине ожесточенны. Рисунок «Встреча войск», скорее всего — неосознанно, конечно, — часть спора, творческий довод в нем.

Верещагин привез с театра русско-турецкой войны серию огромных полотен, обличительных, гневных — «вопиющих» — и, по мнению Крамского, торопливо (лишь бы высказаться скорее), небрежно, слишком «внешне» исполненных. Крамской не ездил на войну, как Верещагин, не участвовал в вылазках передового казачьего отряда, не взрывал турецкий броненосец, не был ранен, он не видел и не на-

писал (а, может, увидел бы и тоже не написал) погибших, засыпанных снегом в чистом поле, и живых (полуживых), засыпаемых снегом в холодных траншеях, изображение трагедии не по нему, он неизменно жаждет, чтобы в картине бился, содрогался «маленький комок мяса, именуемый сердцем», — сердце и делает картину искусством «высшего рода»: «Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или, просто, внутренний характер человека». Не на бескрайних заснеженных полях сражений, но на уходящих в небо горных перевалах — в сумрачном уголке какой-то петербургской квартиры услышал Крамской горячее содрогание страдающего сердца, приметил среди праздника в черное одетую женщину, может быть, одну нечаянную слезу ее приметил, но эта слеза все пересиливает, все перевешивает: в ней не только сверкающее ликование улицы и эти дети на балконе, как не только поле под Плевной, траншеи Шипки, штурм Никополя — в ней вечная драма человеческого, женского сердца, вечная и бесконечная, с тех пор как земля стоит, встреча войск (зияние, черный провал, невосполнимая пустота в колоннах победителей).

ДРАМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА. «НЕУТЕШНОЕ ГОРЕ»

(Поиски «чистой формы»)

Все великие писатели писали чрезвычайно сжато.

Ф. М. Достоевский

Рисунок удался — Крамской сам это чувствует, и товарищи подтверждают. Крамскому жаль расставаться с рисунком: в нем многое непроизвольно высказалось, что надо бы еще «выбрать» оттуда, осмыслить, развить. Отправляя ри-

сунок, Крамской просит Репина вернуть работу по миновании надобности.

Год спустя в его переписке упоминается «картина около трех аршин» — «Вдова» («одна фигура в натуральную величину»).

Ему больше не требуются ни яркая улица, ни дети на балконе — о д н а ф и г у р а сама о себе все скажет. Портретист п о п р и з в а н и ю, творчество которого — извлекать «внутренний характер человека», он верит в неисчерпаемость о д н о й ф и г у р ы, будь то Иисус Христос или неведомая, одна из многих, вдова; в одной фигуре, если хорошо написать, — «начало и конец».

Крамской не приемлет, не в силах принять нашумевший верещагинский триптих с крылатым названием «На Шипке все спокойно» — «солдат на часах на высотах Шипки, засыпаемый снегом, расположенный по-детски на трех холстах: на одном он еще виден, на другом до половины засыпан снегом, а на третьем что-то уже бесформенное»... Картина — сто ли фигур на ней или одна-единственная — целый мир, все в ней; любое полотно триптиха, если не иллюстрировать трагедию, а написать «внутренний характер», выразить драму сердца одной фигуры, на нем изображенной, — одно полотно скажет тогда втрое больше трех.

(Даже в молодости, рассматривая Перова «Приезд гувернантки», Крамской мысленно сужает число действующих лиц и уже тем одним невольно углубляет внутренний характер каждого: «Как бы это было хорошо, если бы было только две фигуры: гувернантка и хозяин, пожалуй, еще девчонка, будущая ученица, и только. Сама гувернантка прелестна, в ней есть конфуз, торопливость какая-то, и что-то такое, что сразу заставляет зрителя понять личность и даже момент; хозяин тоже недурен, хотя и не нов: у Островского взят. Остальные лица лишние и только дело портят...»)

Замышляя «Вдову», ои нщет одиу фигуру, без «лишних» лиц, одну фигуру, ио чтобы в ией все открыть — личиость и момент, пространство и время, иачало и конец. Вскоре, о поисках такой одной фнгуры рассказывая, ои употребит понятне «чнстая форма», то есть форма, внешне н внутренне нанболее точно соответствующая образу картины.

На первых шагах замысла ои рнсует женщину в кресле; это ие законченная работа — набросок, поиск. Женщииа не та, что во «Встрече войск», и кресло ие то, и композиция нная: женщииа хотя и повернута в ту же сторону, что во «Встрече войск», ио интерьер другой — перед ней намечена отделенная занавесом комната, там какой-то прямоугольиый постамеит (катафалк?), чаша (подсвечннк?), — горе (неутешное горе) не в памяти, а еще буквально перед глазами. Виешних различий в двух рисунках миого больше, чем сходства, ио связь наброска со «Встречей войск» четко ощутима. Первый взгляд, часто осуждаемый за поверхностность, обладает своей зоркостью, утрачиваемой при разглядывании пристальиом. Сопоставлеиие иаброска со «Встречей войск» иа первый взгляд не оставляет сомнений в сходстве; кажется, что художник просто «переиес» жеищину с рисунка иа отдельиый лист бумаги. Художник оба раза всем существом свонм («кровью и иервами», по его признанию) передает иеутешное горе женщины — первый взгляд, не останавливаясь на подробностях, сразу ловит сущиость. Зато прнстальиое вглядывание быстро выявляет иеобыкновенно важное отличие двух работ — и это ие интерьер, ие кресло, ие балкон, ие катафалк: самое важное отличие наброска от «Встречи войск» в том, что женщина во «Встрече войск» закрывает лицо руками, платком, а у жеищииы с иаброска лицо открыто. И вот ведь замечательиая для иаблюдения за творческим процессом частность — у нижнего края листа лицо женщииы, увеличенное, повтореио.

Здесь, с этого наброска начиная, творчество портретиста по призванию, взявшегося за картину, необыкновенно выявляется. Рисунок «Встреча войск» по сюжету, по масштабу взятых событий и по «эмоциональному масштабу», по композиции, по властно схваченной связи фигур и подчиненню их главному, целому, по силе впечатления на зрителя — *по всем статьям* рисунок «Встреча войск» мог вылиться в картину, и Крамскому вроде бы нет смысла терять найденное; но ему лицо нужно — драма человеческого сердца, внутренний характер человека для него, портретиста, прежде всего *на лице написаны*. (Вскоре после наброска женщины в кресле он снова сильно и выразительно рисует лицо женщины с закрытыми исплаканными глазами, тоже прикорнувшей в кресле, но *только лицо*.) На первом же шагу развития замысла Крамской решительно сужает «*картинную* информацию», но сразу расширяет, углубляет «информацию *портретную*».

Картину, в которую четыре-пять лет спустя выльется замысел, Крамской назовет «Неутешное горе» — очень емкое название, намного более емкое, чем «Вдова», и более точно соответствующее тому, как развивается шаг за шагом замысел Крамского. Сосредоточенность на теме *вдовства* неизбежно вызывала бы в памяти художника федотовскую «Вдовушку», любая одна фигура, если написана *вдова*, неизбежно воспринималась бы зрителями как развитие того, что сделал Федотов, или как противопоставление ему. Крамской пишет *неутешное горе*: развивая замысел, он не слишком заботится о подробной внешней мотивировке сюжета — вдова ли, мать ли, потерявшая ребенка, не вполне ясно выражено даже в живописных вариантах, не говоря о карандашных набросках. Да, собственно, кроме единственного указания Крамского, что он «искренно сочувствовал материнскому горю», когда писал картину, ука-

зания, сделанного задним числом (картина уже написана), никаких внешних данных, что вдова «превратилась» в потерявшую ребенка мать, кажется, не сохранилось. И все-таки «сюжет», если можно так определить то, что изображает Крамской, а изображает он во всех набросках и живописных вариантах одну фигуру (*лицо*) женщины, не оставляет сомнений. Художник искренне сочувствует *материнскому* горю, в картине *кровь и нервы художника*, — *такое* не пропадает: неведомо как, «нематериальное», оно в каждом мазке ложится на холст, передается зрителю «от сердца к сердцу» (как любил говорить Николай Николаевич Ге).

Крамской ищет *чистую форму*, совершенную (замыслу, чувству совершенно созвучную) *одну фигуру*, стремится в личности и моменте, в «отдельном» и «однажды» раскрыть всемирное и вечное (неутешное горе, драму человеческого сердца); в его поисках не только кровь и нервы, боль сердца художника, но и жизнь его, личное, человеческое (буквально — *боль*, *болезнь* сердца, с первого же приступа почувствованная — *пред*чувствованная — роковой, гибельной), смерть двух сыновей, тревога за остальных, от пережитых смертей постоянно обостренная, нежелание жить, состояние нахлынувшее и подавившее тогда, в Париже, после смерти любимого, Марка («мой дорогой мальчик, быть может, лучший по сердцу»), неутешное горе Софьи Николаевны — личное, пережитое, *свое* горе, своя драма. Неутешное горе, найденное во «Встрече войск», остается сердцевиной замысла от начала до конца, во всех его превращениях, но «мотивировка сюжета» изменяется — наверно, постепенно и незаметно: от «Встречи войск» до упоминания будущей картины «Вдова» проходит около двух лет, еще через три года появляются (затем отвергнутые) живописные варианты одного из наиболее известных и русским зрителем любимых полотен, которое по

множеству воспронзведений у всякого с детства перед глазамн, — «Неутешное горе».

Художннкн говорят: бывает, что стул на картине мешает увндеть фнгуру, его хочется убрать. Крамской в понсках ч н с т о й ф о р м ы почти пять лет «убнрает стулья» илн расставляет нх так, чтобы онн не мешали, а помогали увндеть главное. От этнх понсков осталнсь четыре живописных варнанта «Неутешного горя» (как, однако, забрало его — он н не пнсал никогда ч е т ы р е х варнантов одной картнны, а по указанню старого каталога был еще варнаит — п я т ы й).

В первом варнанте молодая женщнна (очень молодая) снднт прямо на полу у катафалка, над нею гроб, покрытый парчой, огромные свечн в высоких подсвечииках. Игра света призвана создавать трагическнй эффект, он н создается — э ф ф е к т. Пламя свечей, золото парчн, рыжеватые волосы женщнны, огненные бликн на светлом ее платье, чернота ее накидкн, теней от постамента, от подсвечнников, пестрые цветы в гробу тревожным (словно бы дисгармоничным) звучанием — еще слншком много «стульев», которые надо убрать. Катафалк, гроб, свечн «мешают увндеть» фнгуру женщнны. Женщнна слншком молода, своей молодостью вызывает жалость к себе, жалости больше, чем драмы сердца. Нарочитость позы првлекает вннманне, мешает главному; в позе что-то театральное — к тому же от фнгуры до зрителя слншком много пустого пространства (авансцена).

Крамской продолжает нскать. Трн следующнх живописных варнанта, включая окоичательный, «пронзрослн» нз трех небольшнх карандашных набросков на одном лнстке бумагн: первый — женщнна стонт у дверн, держась за портьеру, второй — женщнна бесснльно опустнлась на стул н третнй — женщнна, тоже стоящая, в правой руке держит платок, левой опнрается о спннку кресла. Последняя, у кресла, помещена в центре лнста, на переднем плане, взята крупнее

двух других и тщательнее прорисована; похоже, она первая по очередиости, была заиесена иа бумагу, оиа и по зиачимости окажется первая — от этого наброска возьмет иачало основной варнаит. Две другие фигуры (на стуле и у портьеры) жмутся по углам листа, лишь намечены. Творческая мысль художиика словио рванулась сразу к единствеино нужному, высветила его и остаиовнлась; потом метнулась туда-сюда; можно, впрочем, еще так, и этак можно, — рука заносит эти «так» и «этак» иа листок; Крамской как бы отодвигает единствеино нужное под коиец, упорио хочет нспробовать остальиые возможности — с его придирчивостью к себе он должен все испробовать, чтобы потом не за что было себя упрекнуть.

В соответствии с караидашиым иаброском он пншет сначала женщнну у портьеры (правильнее сказать — у портьер). Декорации явно построены, тяжелые драпнровки слишком очевидно делят картину на передний н задний плаиы — катафалк и подсвечникн теперь сзади, за неполностью раздвннутыми портьерами, световой эффект как бы «сдвинут» на задний плаи, но впереди опять та же «аваисцена», пустота простраиства, мешающая острому н мгновенному соучастию, сопереживанию. Поза женщииы иеестественна, неловка и одиовременно вычуриа: хватаясь за портьеру, женщина выходит из задней комнаты, от гроба; в жизни, и даже на сцене, это было бы промежуточиое движение (оио ие соответствует глубокой драме сердца — миого внешнего, мелодрамы), живопись останавливает мгновение, превращает промежуточиое в главиое — женщина, изогнувшись, «висит» на портьере.

Ои пишет другую женщину — иа стуле, у окиа: красивая картниа. Все, что иепосредственно от похорои, убраио с полотна, вытеснеио за полотио — лишь яркая полоса света по косяку дальней дверн на заднем плане напоминает о них. Световой эффект живописи — оранжево-золо-

той свет лампы борется с ночной синевой, высветлившей окна и уже понемногу прохладно втекающей в них. Женщина опустилась на стул у окна — поникла, замерла, окаменела; красивая женщина — глаза потемнели от слез. Взгляд устремлен в пустоту, которая перед ней; пространство скрадывается узорчатым ковром, изящной мебелью справа («стулья», пожалуй, не мешают), взглядом женщины, которая видит пустоту перед собой, как видит ее зритель (действующая пустота).

Но Крамской продолжает искать ту чистую форму, когда в одной фигуре — начало и конец, когда рядом с нею не нужны ни «эффекты вещей», ни световые эффекты, когда «стулья», мало того что не мешают, даже и не помогают увидеть главное, когда обстановка (аксессуары), свет, цвет не подчеркивают, не объясняют все, что выражает эта одна фигура, а как бы являются продолжением ее.

Поза, лицо, интерьер изменяются с каждым вариантом, но в каждом варианте соответствуют одно другому, внутренне связаны: лицо женщины, схватившейся за портьеру, немыслимо для той, что сидит на полу; женщину, опустившуюся на стул у окна, не поставишь в неловкой позе у портьеры. Поиски образа тянут за собой, скорее всего, непреднамеренные, социальные характеристики — не бьющие в глаза, они ложатся в каждый из вариантов скупыми штрихами (о живописи уместнее, наверно, сказать — мазками), ненавязчиво помогают зрителю «связать воедино» позу, лицо, интерьер.

В первом варианте все похоже на театр: высоко поставленный гроб, свечи колоннами, музыкально плывущий золотой свет, искаженные тени — и молодая женщина на полу среди пышной «бутафории» похожа на актрису (слишком натурщица), молодая актриса, кажется, сама испугана ролью, которую ей приходится играть. В варианте с портьерами все подчеркнуто материально: тяжелы и богаты драпи-

ровкн, постамент в дальней комнате тоже тяжел, мощен, тяжела фигура женщины н лицо ее с полным подбородком н закрытыми глазамн, лицо неодухотвореиио, образ снижен, драма явственно отзывается мелодрамой — что-то затаеино мещаиское чувствуется в тяжелом портьериом благополучии. У жеицииы, опустившейся на стул возле окиа, лицо арнстократично, Крамской пишет портреты таких женщин иа заказ, портреты потом вешают в залах, таких, какой изображеи на полотне, — прохладно протяженных в глубину, ие загроможденных вещамн (изящный столик на первом плане, легкне занавески), с высокимн окнамн н иочной петербургской сниевой за нимн — все очень красиво, салоино красиво...

Про окончательный варнант «Неутешного горя» Крамской рассказывает: «Остаиовился, иакоиец, иа этой форме, потому что больше двух лет эта форма не вызывала во мие крнтики» (жестко к себе, делово, ио аргумеит исчерпывающий).

...Интеллигентная гостиная, обиталище людей, которые, в согласни с идеалами Крамского, не только чувствуют, ио н думают, н, думая н чувствуя, р а б о т а ю т. Кннги, разбросаииые на столе, хранят недавние прикосновеиия. Картины на дальней стене — пейзажи (когда не стало маленького Марка и потрясенному отцу «иравилась мысль умереть», Крамской вспоминал пейзажи Васильева — горячий н геиальный художиик Васильев раио догадался о пропасти, которая разделяет вечную жизнь природы и недолгую жизнь каждого из людей). Живые цветы на первом плаие: кажется — частица прнроды, но вырванные из потока живой жизни, п р н с п о с о б л е н н ы е для печальиого служения тому, что было человеком, они мертвы, ннородны в этой комнате, иеестественно, пугающе пестры для нее.

Женщнна в черном платье иеопровержнмо просто, естественно остановнлась у коробкн с цветами, в одном шаге от

зрителя, в единственном роковом шаге, который отделяет горе от того, кто горю сочувствует, — удивительно зримо и законченно легла в картине перед женщиной эта взглядом лишь *намеченная* пустота. Взгляд женщины (глаза не трагически темные, а буднично покрасневшие) властно притягивает взгляд зрителя, но не отвечает на него. В глубине комнаты, слева, за портьерой (не за портьерой-декорацией, а портьерой — обычным и малозаметным предметом обстановки) приоткрыта дверь, и там — тоже пустота, необыкновенно выразительная, узкая, высокая пустота, пронизанная тускло-красным пламенем восковых свечей (все, что осталось от светового эффекта).

Найденная форма, связывая фигуру с малейшей подробностью полотна, с каждым цветком, широко раскрывшимся в душноватом тепле квартиры (запертые окна, горение свечей), с каждой складкой скатерти, с каждым узором ковра, делает ее при этом словно непроницаемой для чужого взгляда, если взгляд не исполнен сочувствия. «Я искренно сочувствовал материнскому горю», — сказал Крамской о том, что побуждало его к долгим, устремленным поискам; сухо сказано, конечно, делово, но опять-таки исчерпывающе — «*искренно сочувствовал*»: от сердца, не от головы.

Внешняя простота, сдержанность позы, лица, жеста — и внутренний огонь, мир встревоженный, сдвинутые катастрофой пласты сознания и чувства. Красота женщины, написанной Крамским, говоря словами поэта, — не сосуд, в котором пустота, а огонь, мерцающий в сосуде. Образ внешне сдержан и в том смысле, что найденная внешняя форма *сдерживает* внутреннее движение, не позволяет избытку чувств вырваться наружу. Это было найдено еще для «Христа в пустыне» (Христос, опаляемый страстью, лишь сжимается от предрассветной прохлады; глядя перед собой в пустоту, напряженно смотрит в себя), но, по счастью, — иначе вышло бы повторение, «штамп», — как бы снова уте-

ряно: понадобнлись годы, чтобы Крамской еще раз нашел едннственно точную «центробежиость» образа.

Очень точио найдено движенне правой рукн, прижавшей платок к губам. В карандашных набросках и живописиых пробах Крамской ищет эту незначительную вроде бы подробность. Но в первоначальных варнаитах платок в руке женщнны лишен, он не нужен или смотрится лишь ярким живописным пятиом; в картине движение рукн с платком просто и необходнмо: двнженне обыдениое, лишениое эффекта — чуть измениеиный прнвычный «бабнй» жест, жест отчаяиия, горя, но ие бессилия (какое отличне от руки, бесснльно упавшей на коленн нли так же бесснльно вцепившейся в тяжелую драпировку). Женщнна остановнлась, крепко стонт на ногах; левой рукой ие оперлась о кресло — просто положила на кресло руку.

Понски чистой формы подннмают работу Крамского от картииы о материнском горе до картины о горе неутешиом.

Драма сердца женщнны, драма глубоко личная (н в этом личиом иепроницаемая — «чужая беда»), раскрыта иа картнне Крамского как драма для сердца всякого человека близкая и понятная, драма потери, разлуки иавечио, когда за несколько мииут, часов, дней вся жизнь заново проживается, заново осмысленная и перечувствованиая, драма прощаиия с человеком на земле н нового, нного чем прежде, укоренения его в себе: общечеловеческая драма сердца.

Крамской, по его прнзнанию, «ие рассчитывал на сбыт» н «в данном случае хотел только служить искусству». Пять лет возится ои с иабросками и варнантами, чувствуя, как в понсках является ему образ все более зиачнмый. Завершнв работу, он скажет о «Неутешиом горе», и снова ие многословно, как зачастую, а деловнто-жестко, н снова нсчерпывающе, с ощущеиием достоииства своего творения: «Если картнна нпкому не будет нужна теперь, она н е л н ш н я я в школе русской живопнсн вообще».

ХОРОШИЕ ЗНАКОМЫЕ

— Экою ты меня сделал жирною!

— Это еще подмалевок, — посмотрели бы, как Брюллов жирно подмалевывает.

— То-то, смотри!

П. А. Федотов

Художник Литовченко Александр Дмитриевич — старый приятель, сосед по дому и постоянный гость. Невысокий, сухощавый, с аккуратными движениями, проберется в угол, усядется поплотнее и помалкивает, старательно внимая всякому слову Ивана Николаевича. Если народу собирается побольше и Иван Николаевич далеко, Литовченко, глядишь, и ввяжется в какой-нибудь спор — горячится, «желчничает», стучит по столу сухим кулаком, в два счета оказывается повержен противником, минуту-другую ворчит у себя в углу и, снова притихнув, сосредоточенно сосет свою крученую папироску. Случается, Крамской с другого конца гостиной прислушается к спору, к горячим возгласам старого приятеля, раздраженно поерзает на стуле, взглянет, как-то особенно прищурясь, на Литовченко и — выразительно: «Ну, это не совсем так!..»; Александр Дмитриевич умолкает на полуслове — даже съежится испуганно. Иногда, впрочем, когда Ивану Николаевичу требуется, по выражению знакомых, «подтверждение хора», он сам благословляет Литовченко высказаться: «Да вот спросите Александра Дмитриевича, он человек правдивый, беспристрастный...» — Александр Дмитриевич вскакивает с места, горячо и преданно поддерживает каждое слово Крамского.

Доброжелательные современники вспоминают «ограниченность» Литовченко, его «несостоятельность» в спорах, но

также его восторженное оживление, когда беседа касалась «бытовых подробностей русской старины», его одушевленные рассказы «о какой-нибудь брошке или митре, осыпанной жемчугами»; они вспоминают с симпатией «наивную энергию и чрезвычайную искренность» Литовченко, «старообрядческую» чистоту его внешности, нарядную опрятность одежды, его лицо — «худощавое и желтое», лицо «отшельника», «аскета», но также и его широкую улыбку — «множество добрейших морщинок» около глаз, вспоминают глаза — «большие, черные, блестящие, с несколько приподнятыми бровями», глаза, которые «светились жизнью и придавали приятность его лицу».

Крамскому без Литовченко непривычно и скучно, чего-то не хватает в доме, будто вынесли старую, казалось, вросшую в пол этажерку какую-нибудь или кресло, нужны ему постоянные верные глаза в углу (большие, черные, блестящие), нужен благодарный, неутомимый слушатель, но со старым приятелем Иван Николаевич не церемонится: «Литовченко глуп был всегда» — вот и весь сказ. Александр Дмитриевич двадцать лет все терпеливо сносит от своего кумира: назидания, замечания, головомойки, неуважение — бывает такая односторонняя верная дружба, которая нужна, однако, обеим сторонам. Эта дружба не оставила бы заметного следа ни в русском искусстве, ни в биографии Крамского (разве недоброжелатель какой-нибудь привел бы ее в пример «деспотизма» Крамского), об этой дружбе, наверно, и не вспомнил бы никто, если бы отношения не продолжились в творчестве, не «материализовались» в портрете Литовченко, написанном Крамским.

Все эти «Литовченко жалок» да «Литовченко глуп» гроша ломаного не стоят рядом с тем *чувством*, которое переполняет портрет и не могло не таиться (пусть неосознанное) в художнике, — *такое* чувство не выдумаешь, *таким* себя не накачаешь, принимаясь за работу, *такое* не

вспыхнет неожиданно, когда старый приятель — вдруг «натура» для портрета: оно должно родиться, жить, пройти испытаиия, устояться. (Тем более что портрет пишется *для себя* — пять лет не покидает мастерскую, не идет *на продажу*. Крамской лишь поиеволе, *в счет долга*, передает его Третьякову: Павел Михайлович, со своим «дьявольским чутьем», «*желает получить*» не что-нибудь — Литовчеико.)

Алексей Николаевич Толстой писал о двух видах *жеста*: жесте *результативном, изображающем* чувство, мысль, волю, и жесте *первоосновном, предшествующем* мысли и чувству («Возьмите саблю, сильным жестом вытащите ее из ножен, за жестом последует воинственная гамма ощущеиий...»). «Первоосиовиые жесты отмыкают чувства. Оии есть ключи к позиаваиию чувствеиного мира»...

Результативный жест открыт Крамским на портрете Григоровича: одни точио иайденный жест *выявляет* (изображает) внутреиний мир человека в его неповторимости. Снисходительная барственность позы; величественно откинутая назад голова и светский прищур глаз (разглядеть получше!), а пенсне в правой руке — движеиие непринуждеиное (и неповторимое), черта характера: вглядываиие без пенсне, которое, однако, при себе, показиое вглядывание, невнимательное виимаиие («ненадежен, ах как иенадежен», — определяет Григоровича Крамской, и Федор Васильев вторит: «ненадежен, правда, зиаю, это — его девиз»). Изящиое и неосиовательиое движение головы, рукй как иельзя лучше (*точнее*) сочетается с гладким холеным подбородком, мягкими пушистыми бакенбардами, мягкимн артистически небрежио отброшеииыми назад волосами. Лнцо красиво сформованное, почти скульптуриое, одиако есть в ием иекоторая расплывчатость, нечеткость черт — тоже от характера: Григорович,

по словам Крамского, легко «расползается». Сняв пенсне и красиво держа голову, Григорович смотрит на зрителя, которого видит не слишком зорко, «смотрит на», но не всматривается, не вслушивается, интерес мнимый, ждет случая — вот-вот, весело покачивая изящно зажатым в пальцах пенсне, красиво и легко заговорит, станет сыпать словами («Говорил он очень красиво, но с какой-то чисто французской подоплекой в смысле построения мысли и фразы, а его жест, сопровождающий разговор, удивительно схвачен на прекрасном портрете И. Н. Крамского», — вспоминает современница), губы как бы уже вздрагивают от заготовленных, от заранее катаемых во рту фраз, сдобренных изысканными оборотами, острыми и легкомысленными шутками; легкий, живой и не слишком основательный разговор Григоровича с характерными пылкими жестами отмечается едва не всеми, кто его знал: «болтлив», «со слезами на глазах» «вертит колеса и трещит фразами», «нахваливает и восторгается», «по обыкновению машет и руками и ногами» (определения Крамского).

Третьяков просит Крамского не задерживаться с портретом Григоровича: «Его нельзя долго писать, а собраться да вдруг написать», но написать *вдруг* мало — надо в портрете это *вдруг* сохранить. Крамской не только сохранил, он подчеркнул *вдруг* острой характерностью жеста — могучее «чуть-чуть» не изменило ему: изображение — на самой грани, на острие, еще мгновение и... может обернуться карикатурой. Стасов с его склонностью к преувеличению, с неприятием Григоровича, «хлыща, враля и благера», торопится объявить портрет карикатурой: «Это не портрет, а просто сцена, драма!.. Так вот перед тобой и сидит Григорович со всем своим враньем, фельетонством французским, хвастовством и смехотворством. Сам Григорович, восхищаясь портретом, вздумал было мне инспирировать, что в особенности оттого портрет

удался, что ведь, мол, и сам он много помогал, он ведь понимает, как надо сидеть и быть на натуре, у него привычка большая в обращении с художниками... А не понимает, что помогал тут невольно, помимо самого себя, всей натурой своей, всей хлыщеватостью, всем невольным комизмом существа своего!» Зрители, глядя на портрет «по-стасовски», должны покатываться со смеху, но вот ведь Крамской, не опасаясь, показал портрет самому Григоровичу, тот восхищается, разрешает выставлять портрет, художник охотно его выставляет, зрители в восторге, улыбаются, а не хохочут.

В беспокойных прядях волос, в тревожной тени, пробегающей слева по лбу, в болезненном надломе левой брови, подчеркнутой несимметричностью глаз, есть что-то утяжеляющее легкость облика, что-то затрудняющее его разгадку (Крамской заметил однажды, что в «треске фраз» Григоровича есть «фразы, окрашенные зловещим цветом, и вы чувствуете только, что есть нечто, что крепко и упруго сидит в нем»); в лице Григоровича, где-то в «у г о л к е лица» и впрямь, кажется, таится драма: не драма-«сцена», увиденная Стасовым, а драма личности, «драма человеческого сердца», которая для Крамского всего дороже. (Григорович веселый и чувствительный барин, светский говорун, анекдотист, доброхотный хлопотун, ходатай и благотворитель, и писатель, переживший свой талант, свою громкую славу, отброшенный, по собственному признанию, «за штат» русской литературы, отзывчивый и неосновательный благожелатель, в ходатайствах и хлопотах которого столько же дела, сколько спасения от безделья, от забвения в долгий «не его» век, который ему выпало прожить, — может быть, это?) Затаенный, непознаваемый «у г о л о к» лица, души «уравновешивает» острый результативный жест, удерживает портрет Григоровича на головокружительной высоте того «чуть-чуть», без которого нет искусства.

Григоровича художник «поймал» в характерном жесте (ни с кем не спутаешь), жест Литовченко вроде бы вообще случаен — шел человек, не дошел, остановился, обернулся — взглянул, сигарку, зажатую в пальцах, несколько рту — не донес, сейчас поднесет. Поза, жест — не характерные *литовченковские*. Фигура в полуоборот, лицо почти в фас — у Крамского на портретах часто встречается такой поворот; сигарка (папироска) между пальцами (то есть положение руки) — тоже смолоду излюбленный прием (с сигарой написаны Шустов, Шишкин, Клодт, Гончаров, Менделеев, Боткин, Деньер).

Портрет так и остался не вполне завершен: Третьяков пожелал незавершенный — он против «приведения в порядок» его, он боится, что пропадет это *вдруг*, неожиданное. (Крамской его не понимает — думает, Третьяков опасается, что после «приведения в порядок» на холсте пятна выступят.) Для Крамского «мгновенность» этого портрета — как легкость пушкинской строки, рожденная в перемаранных, слоями записанных черновиках: холст надставлен снизу — и тем формат его удлинен, позднее написана острая шапочка.

Но портрет еще более незавершен, чем показалось Третьякову. Его незавершенность не оттого, что Крамской «собрался да вдруг написал» Литовченко, а оттого, что Крамской *вдруг открывал* Литовченко, пока писал. Что-то в нем, в Крамском, вызревало, укладывалось за те долгие годы, когда он сердился на старого приятеля, снисходительно переносил его верность и поклонение, одним взглядом поощрял говорить или заставлял умолкнуть. Мог бы изобразить Литовченко среди любимых им предметов русской старины, насупившимся в углу или горячо постукивающим сухим кулаком по столу — нет, берет жест не именно Литовченко принадлежащий, с *ясновидением* великих мастеров (как сам Крамской

имел прнвычку говорить) находит жест «общечеловеческий», жест *первоосновной* — ключ, который отмыкает (ие разгадывает, ио приоткрывает) и сложиое, до конца далеко ие осозиаиное чувство Крамского, и сложный (не выразишь готовыми формулировками из иеодобрительных реплик Крамского н доброжелательных поглаживании мемуарнстов) «чувственный мир» Литовченко. Жест *опережающнй*: ие итог познания натуры, а иачало познаваиия ее. Вот откуда эта незавершениость, вовлекающая зрителя в бескоиечный процесс открытия личиостн, о которой сказано самое главиое — *человек*! — без эпитетов.

Что в этнх больших, чериых, блестящих глазах Литовченко?.. Доброта?.. «Наивиая эиергия и чрезвычайиая искреиность?..» Пожалуй. Ограииченность?.. Возможно. Но попытка прояснить суть эпитетамн лишь затемияет н как бы умаляет суть. Оиа шире определеиий и полиее ощущается без нх посредства. Оиа ие выдерживает прикосновеиия слов, слова не в состояиии выразнть, тем более пересказать то, что глубоко и полио звучнт в золотнстом и коричневом (любнмая гамма самого Литовчеико — на его полотнах), то, что звучит в *живописи*. «Подойдя к портрету Литовчеико, я отскочил... Что за чудодейный Крамской! Это не полотно — это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве!» — впечатлеиие Мусоргского.

Непостнжимые превращения в нскусстве!..

Когда Крамской написал портрет Суворнна, ему прншлось объяснять орнгииалу непреднамереиность такнх превращеннй: «Считаете лн вы возможным, что мне *входилн* в голову *намереиня* прн работе н что я заннмаюсь какимн-либо утилитарными целямн, кроме усилия *понять* н *представнть* *сумму* характерных прнзнаков, к чему я, правда, всегда стремился и к чему всегда была направлеиа моя наблюдательность?»

Стасов высоко оценил портрет Суворнна «столько же поразительный по необычайной жизненности, как н по великолепному выраженню тысячн мелких, отталкивающнх н отрнцательных сторон этой натуры. Такне портреты навсегда, как гвоздь, прибнвают человека к стене».

Суворнн раздраженно пишет Крамскому о статье Стасова: «Там есть весьма верный отзыв о портрете моем, нсполненном вами. Оказывается, что вы «пригвоздили меня гвоздем», нзобразнв «отталкнвающне черты моей лнчностн». Еслн бы хоть минуту подумал, что вы одушевлены были такой гражданской ндеей, я, конечно, не только не выставнл бы портрета, но с удовольствнем его порезал бы на гранкн. Мне остается думать, что вы не поблагодарите Стасова за эту аттестацню вас, как гражданнна землн русской, который заннмается прнгвожденнем человека, не только вам ннчего не сделавшего дурного нн делом, нн словом, ни помышленнем, но который, прн всей своей скромности, нмеет право сказать, что он не только не хуже нн вас, нн Стасова, н готов бы публично выслушать обвннения н также публично ответить на ннх».

Крамской растерян, возмущен — Стасов, а следом н сам Суворнн заподозрнлн у него «намерення прн работе». Какое уннчнженне нскусства! Крамской сочнняет объяснительное пнсьмо н посылает Суворнну для напечатания в его газете «Новое время»: возможно ль, чтобы честному художннку входнлн в голову намерення... Суворнн жаждет публнчных объясненнй, но пнсьма Крамского печатать не хочет. Не вернт в его нскренность? Как раз наоборот — вернт! Ловкий умом, Суворин верит, что Крамской без намереннй такнм его напнсал, нскренне пытался «понять н представить сумму характерных прнзнаков». А Крамской все объясняется: «По совестн я чнст. Ннкакой даже отдаленной тенн задней мыслн у меня не было, когда я работал, н ничего дурного

о вас, как о человеке, у меня не шевелилось никогда ни до этого, ни после, ни до сего момента». Он в любви к Суворину готов объясниться: люблю и очень сожалею, что обстоятельства так сложились — и мы не близки, не друзья. Крамской не Крамской, если бы объяснялся в любви без своих «откровенностей»: «о вас я знаю больше, чем вы думаете», «я слышал, как вас много и горячо осуждают», говорят, «что вы чему-то изменили, кого-то поддерживаете из тех, на кого честно когда-то нападали», говорят еще: «да он продал себя»... Твердит: «намерений нет, их не было, и я их решительно отрицаю». А. Суворин и не верит в преднамеренность Крамского, он в его непреднамеренность верит — в том-то и штука! В беседах и длинных письмах Крамской учит Суворина понимать живопись, но тут Суворин прозорливее Крамского: нутром почуял, что портретист, хочет того или нет, «высказывает» себя в портрете.

Крамского до последнего дня все жжет история с суворинским портретом — он все намеревается переписать его: «О вашем портрете я много, много думал и думаю, и о многом и сам жалею. Ну, да коли не умру — дело поправлю». Умер — не поправил. Сколько раз, к великому огорчению тех, кого писал, несколькими решительными ударами кисти «поворачивал» уже сложившийся портрет, подчиняя невольно «высказавшееся» требованиям рассудка, сколько раз, лишь «подправляя» готовую работу, к ужасу Третьякова, вдруг изменял что-то существенное в созданном образе, скольких без труда писал и дважды и трижды, самого Суворина прежде уже писал, но «главный» портрет Суворина так и не «повернул», не «подправил», не переписал. Суворин тоже до последнего дня (до последнего дня Крамского) художнику портрета не простил, все бередил его рану, то бесцеремонно — сын-де говорит, что от этого портрета впору из дому убежать, то с лукавыми улыбочками и заигрыва-

ниями — ах, вы меня все-таки не любите, пусть Стасов и не вполне прав, однако...

Крамской в отчаянии: ну, допустим, в портрете Майкова, поэта, находят «намерение» оттого лишь, что, страстный рыболов, автор поэмы «Рыбная ловля», он изображен удящим рыбу — хорошо, там есть «увлечение художника видимой характерной формой», но ведь в портрете Суворина взято «самое обыкновенное положение журналиста, через кабинет которого протекает ежедневно толпа народу всякого. Что же я сделал?» Как прекрасно это недоумение! В самом деле, что же он сделал?

Написал человека, который поднялся от письменного стола, чтобы встретить посетителя. Человек устал, выпрямись — был бы монументален, но мягкий изгиб спины вопросителен, человек у стола сутулится, будто не в силах распрямить полностью редакторскую «спину колесом», какая-то мягковатость, дряблость тела, может быть, обманчивая (может быть, в этой «нераспрямленности» — скрытая собранность пружины); правая рука, отложив карандаш, змеино гибко скользнула в карман, мягкость, с которой левая нащупывает папиросу в портсигаре, также подчеркивает гибкость кистей рук. Лицо усталое, однако во взгляде поверх по-домашнему приспущенных очков настойчивая крепость и пристальность. Лицо вылеплено крепко, и все же проступает в нем какая-то рыхлость, в крупности его — что-то широковатое, «бабье», как говорят. Длинные волосы, но редковатые, чтобы называться «гривой»; борода, которая могла бы стать «окладистой», но жидковата. Глаза умные, настороженные, не просто ощупывающие собеседника, посетителя — изнутри его выщупывающие, глаза уверенные и осмотрительные, недобрые, но со смешинкой. Нижняя губа, чуть оттопыренная, решительна, но полновата, мягка, самодовольна и податлива одновременно; в ней притаилась и тень усмешки, и брезгливость какая-то, и как будто посвистыва-

ет человек, приглядываясь к посетителю. Черный бархатный костюм, гладкий, блестящий, кротовая шкурка, скорее блеск и гладкость морского зверька, — что-то влажно-ускользающее, неуловимое по всей фигуре.

Что же он сделал, Крамской? Написал Суворина. Доброжелательнейшие друзья, сотрудники издателя «Нового времени», таким его и вспоминают: обычная поза Суворина — в кабинете, за столом, и «спина колесом»; когда кто-нибудь входит, Суворин откидывает голову, поднимает кверху лицо, прислушиваясь, потом потягивающимся движением встает из-за стола, большой, взъерошенный, встречает посетителя взглядом как бы «ожидающим», приглядываясь, иногда посмеиваясь — смех у него тихий, «небольшой». Жена и дочь Суворина, увидев портрет впервые, «сказали, что они не знают, где живой и где нарисованный Алексей Сергеевич». Крамской без «намерений» написал того Суворина, какого знал, и то, что знал он о Суворине, без «намерений» перешло в портрет. Но он сам не знал, к а к о г о Суворина знает и ч т о знает о нем. Суворин и близкие его, как и довольный работой художник, поначалу увидели только, что нарисованный Алексей Сергеевич как живой, и, не сомневаясь, отдали портрет на выставку, но зрители знали н е т а к о г о живого Суворина, каким он виделся сам себе, своим близким и даже художнику, зрители на свой лад «дописывали» портрет Суворина, в нарисованном Алексее Сергеевиче видели черты того живого, какого они знают, и почитали художника с его непреднамеренностью своим союзником. (Прозорливый портрет: через десять и двадцать лет, в 90-х и 900-х годах, сходство Суворина нарисованного с живым станет для зрителей еще очевиднее, еще ощутимее.) Стасов (может быть, как раз совершенно намеренно) оказался мальчиком, который первым выкрикнул правду о «короле». «Беда началась с выставки», — объясняется с Сувориным Крамской, о п р а в д ы-

вая «самое обыкновенное положение», выбранное им для человека на портрете; но зрители увидели на портрете «самое обыкновенное положение» Суворина, в непреднамеренно двойственных, неопределенных чертах человека, приподнявшегося от письменного стола, узнали не просто Алексея Сергеевича Суворина, журналиста, издателя, с которым к тому же художник Крамской хорошо знаком, — узнали Суворина — лицемера и отступника, Суворина, сделавшего своим «принципом», по словам другого его хорошего знакомого, «подслуживичество бесцельное», Суворина, возглавляющего «Новое время», нареченное повсеместно газетой «Чего изволите?».

Крамской в своих объяснениях с Сувориным оговаривается: знаю, что ваши мысли отличаются от высказываемых вашей газетой. Суворин, кажется, не слишком возражал против такого разграничения взглядов. В энциклопедической статье о нем, напечатанной при жизни, хотя и отмечается, что за короткий срок «духовный облик издателя «Нового времени» становится до неузнаваемости иным», чем прежде, однако утверждается при этом, что «лично Суворин не может быть всецело слит с его газетой». Всего занятней, что доброжелательнейшие приятели Суворина, сотрудники «Нового времени», тоже любят подчеркивать разницу между собственными суждениями издателя и выступлениями его газеты.

Но была газета «Новое время»: «Эта газета стала в России образцом продажных газет. «Нововременство» стало выражением, однозначащим с понятиями: отступничество, ренегатство, подхалимство»[1]. И был ее издатель Суворин: «Либеральный журналист Суворин во время второго демократического подъема в России (конец 70-х годов XIX века) повернул к национализму, к шовинизму, к беспардон-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., Т. 22, С. 44.

ному лакейству перед власть имущими»[1]. И нельзя их отделить, оторвать друг от друга, издателя и газету его: «Русско-турецкая война помогла этому карьеристу «найти себя» и найти свою дорожку лакея, награждаемого громадными доходами его газеты «*Чего изволите?*»[2].

Черты личности Суворина существовали объективно и были известны современникам. Все дело в точке зрения, в идеологической позиции: там, где для демократа, для революционера карьеризм, отступничество, подхалимство, беспардонное лакейство, — там для какого-нибудь Розанова, суворинского приятеля и сотрудника-нововременца с его «теорией» принципиальной беспринципности, «душа Суворина, вся сотканная из муара, особенной материи, на которую глядишь «так» — и она отливает иссиня, повернул иначе — и вдруг она кажется с пунцовым отливом, посмотрел «от света» — блестит как белая сталь, повернул к свету — и она черная как вороново крыло». Чехов, долго и весьма тесно связанный с Сувориным, напишет впоследствии об этой «сотканной из муара» душе: «Суворин лжив, ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты, т. е. он говорит искренно, быть может, но нельзя поручиться, что через полчаса же он не поступит как раз наоборот». Однажды Чехов писал Суворину: «Недостатки вашей пьесы непоправимы, потому что они органические».

«Любовь» Крамского к Суворину, отягощенная денежной зависимостью художника, полученным содержанием (портрет — тоже в счет долга Суворину; цена — две тысячи рублей), эта «любовь», право, не имела значения при создании портрета, во всяком случае, того значения, какое придавали ей и портретист и оригинал в своих объяснениях: «Вы меня все-таки не любите» — «Такого я и люблю»...

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., Т. 22, С. 44.

[2] Там же.

Крамской, как н прочие современники, наблюдает реальные черты личности Суворнна («о вас я зиаю больше, чем вы думаете»), золотит «откровениостн» разиого рода вопросами, словечками, многоточиями — «вас много н горячо осуждают, ио за что?..», «говорят еще: да ои продал себя... Позвольте... Кому?.. Вы знаете? Докажите...», — от вопросов, словечек н многоточий, вопреки стремлению Крамского, осыпается иа глазах последняя позолота.

Черты личности Сувориpermission, как и иедостаткн его пьесы, иепоправимы, потому что оии органические. Крамской пишет Суворина, зиая о нем больше, чем думает Суворнн, н больше, чем он сам думает, ои пишет Суворнна, не уннжая свой творческий труд «намерениями», и непреднамеренно переносит органическне черты личностн Суворнна в его портрет.

За пять лет до иашумевшего портрета Крамской в первый раз писал Суворииа (соусом). Стасов заметил тогда в «выполнеиином мастерски и чрезвычайно похожем» портрете Суворииа «грустное н задумчивое выражение, которое ие всегда бывает на лице оригинала». «Грустное и задумчивое выраженне» перешло и в большой портрет (простого сопоставления довольио, чтобы заметнть), но за пять лет до большого портрета Стасов разглядел в иатуре Суворниа то, что Крамской потом открыл: в недолгие пять лет от первого портрета Сувориuа до второго оригинал как раз н «иашел свою дорожку» — Крамской мог это поиимать нлн не поинмать, но неизбежно должеи был это выразить. Стасов, ие прииимая «грустиое и задумчивое выражеиие», после первого портрета как бы «подгоняет» Крамского, подталкивает его к решеиию; но Крамской ие в силах вооружиться «намерениямн» н напнсать «плохого» Суворииа нли Суворнна «хорошего». Как всякое подлиииое творение нскусства, портрет, рождаясь, овладевает творцом и иавязывает ему свою волю.

По мере того, как растет тело, съеживается душа... Ах, я был великий человек, когда был еще маленьким мальчиком!

Г. Гейне

Годы проходят. Крамской вроде бы вполне благополучен, знаменит, н даже очень знаменит. Современнннкн говорят, что Иван Ннколаевнч «в зенnте своей славы». Но прожитые годы, хлопоты общественные н семейные, бремя вожатого, обязанность думать за всех, за все нскусство русское, которую он добровольно на себя возложнл, портреты, которые его прославляют, заказы, заказы поселили в душе его усталость н отчаянне. «Продолжение в следующей кннге», — обещал Крамской, объясняя «Хрнста в пустыне». Но годы проходят, продолжения не следует.

Когда-то он рассказывал Васильеву содержанне будущей — «главной» — картины... Рано утром перед казнью вонны били Инсуса, надели на него терновый венец, дали в правую руку трость н смеялись над ним. «В самом деле, вообразите: нашелся чудак — я, говорит, знаю однн, где спасенье... Его схватили: «Попался! Ага! Вот он! Постойте — геннальная мысль. Знаете, что говорят солдаты, он царь, говорят? Ну хорошо, наряднм его шутом-царем, не правда ли, хорошо?» Сказано — сделано. Нарядили, оповестили о своей выдумке сннедрнон — весь бомонд высыпал на двор, на площадку, н, увндевшн такой спектакль, все, сколько было народу, покатнлись со смеху...»

Только-только окончен «Хрнстос в пустыне», Третьяков ходит вокруг, торгуется, а Крамской: «Надо напнсать еще Хрнста, непременно надо... Этот хохот вот уже сколько лет меня преследует...» «Сколько лет», — кажется, преувеличенне, увлеченне, должно быть; но Крамской невзна-

чай пророчит: сколько лет его *будет* этот хохот, его «Хохот», преследовать — до последнего дня!..

Замысел вспыхнул в голове, захватил, увлек — и вот уже: *преследует*. Но Иван Николаевич — рассудительный человек, управляет собой, у него *постоянно* бьется сердце и кипит кровь: «Хохот» его преследует, картина «уже и готова, но не настолько, чтобы сесть и ехать за нею», — сначала надо еще «кое-что» написать.

Он и Репину объясняет с жаром: «Который год слышу всюду этот хохот, куда ни пойду, непременно его услышу. Я должен это сделать, не могу перейти к тому, что стоит *на очереди*, не развязавшись с этим». Но он продолжает развязываться с тем, что *на очереди*, — с заказами в *первую очередь*, а до картины, которая всей жизни его оправдание, руки не доходят.

К тому же: нужно помещение — холст огромный, негде поставить; нужно ехать на Восток — за впечатлениями, за «натурой»; нужны материалы — костюмы, оружие, фотографии, книги...

«Преследует», «куда ни пойду», «всюду слышу» — и способность устанавливать очередь, откладывать до более удобного времени, рассчитывать, даже не начинать того, что «преследует», что «всюду слышу». Лев Николаевич Толстой говорил, что художественной работой надо заниматься, когда она неустранима, как кашель. Крамской твердит, что не написать не может, — и не пишет, «устраняет кашель»; похоже, картина не так необходима, как ему кажется, как уверяет он себя и других. Она никогда не будет настолько готова, «чтобы сесть и ехать за нею», он и не поедет никуда за ней, хотя совершит путешествие по Италии и Франции; никогда не возьмет она власти над ним. Возвращаясь из Парижа, где он собрался *начать*, да не начал, Крамской пишет Третьякову: «Ждать мне не привыкать. Обращусь к другому, что *на очереди*.

Итак, теперь прошу вас выслать мне еще т ы с я ч у рублей...»

Слишком обстоятельно и неторопливо для художника, охваченного творческим горением — когда «преследует», когда работа «неустранима», — обеспечивает он у с л о в и я для работы, обусловливает ее. Препятствия, преодоление которых — необходимая часть творчества, он хотел бы не преодолевать, а устранять; трогательная забота о материальном благополучии семьи, о незыблемости и целости «фарфоровых чашек» в буфете оказывается препятствием непреодолимым и неустранимым. В конце концов художник станет упрекать общество, которое не обеспечило ему двенадцати тысяч в год (!), необходимых для того, чтобы, не жертвуя ничем, создать великую картину; он станет искать частное лицо, которое взялось бы содержать его п о д будущую картину. Суворину первому он предложит ш у т л и в о: «Не желаете ли вы купить меня?..»

О неустранимости художественной работы Толстой говорит: «Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание, ясное для себя, но непонятное людям, и когда потребность выразить это содержание не дает покоя». Замысел «Хохота», может быть, с л и ш к о м задан л о г и ч е с к и, слишком «продолжение», «следующая книга» «Христа в пустыне»: начало и конец пути. Человек преодолел искушения и вышел из пустыни, чтобы примером и жертвой жизни своей принести людям свет, побороть зло, открыть им новый мир — торжества духа и служения добру, но остался один, непонятый, осмеянный. «Не то тяжело, что тяжело, а то тяжело, что смеются», — поясняет Крамской замысел «Хохота», и в этой подробности, малости, всего-навсего на первый взгляд ловко повернутой фразе таится ошибка непоправимая, тот чуть в сторону шажок, который в конце пути дает смещение на тысячи верст.

Написать «то тяжело, что тяжело», «формулировать, — говоря словами Крамского, — свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца», выразить в точно найденном «иероглифе» «тяжелое ощущение от жизни» — задача огромная. Ею определяется глубина замысла, общественная значимость «важного содержания» и многозначность его. «То тяжело, что смеются», над хорошим человеком в с е г д а смеются — очевидный, не содержащий «иероглифа» конфликт жанровой живописи. «И пошла гулять по свету слава о бедных сумасшедших, захотевших указать дорогу в рай, — объясняет Крамской свой замысел. — И так это поправилось, что вот до сих пор еще покатываются со смеху и никак успокоиться не могут». Слова «всегда», «гулять по свету», «до сих пор» означают протяженность действия во времени, но еще не выводят замысел, конфликт картины в ряд исторических. Историческая картина, по мысли Крамского, постольку интересна, «поскольку она параллельна современности». «Параллельность» — не прихоть художника: историческую картину пишут сегодняшний человек и его время, в котором он живет, мыслит, страдает, творит. Время, переживаемое, осмысляемое, выстраданное Крамским, воздействует на его замысел.

(Позади Артель, неприязнь прежних друзей, двенадцати «апостолов», — которых он вывел на путь истинный; впереди — остро чувствуя движение искусства, он это предвидит — уход новых поколений передвижников от борьбы, которую ведут «старики», о н ведет: «Нам, собственно говоря, приговор уже произнесен». Он спорит с Ильей Репиным, который не желает участвовать в борьбе партий — хочет картины писать: «Партиям вы произносите беспощадный приговор тем одним, что просите Господа Бога избавить вас от борьбы с ними. Здесь и мой собственный приговор... Но я чувствую, что я неисправим, я не рисуюсь, и если все

будущее, молодое, сильное и талантливое осудит меня, я остаюсь калекой, правда, но упорно продолжая отстаивать свои положения». А ведь с девятого ноября, когда *он* был будущим, молодым, сильным и талантливым, десяти лет не прошло. «Заслуги исторические сами собою испаряются, человек становится смирным», — скажет он в грустную минуту, подводя итоги.)

Крамской поворачивает к картине о «бедном сумасшедшем» и в новом замысле сразу умаляет, унижает решительного и незащитного героя «Христа в пустыне» жалостью. «То тяжело, что смеются» — конфликт поверхностный, будничный, чувство в нем способно обернуться чувствительностью. «Вперед, вперед!» — Крамской остро осознает необходимость и неизбежность постоянного обновления жизни, но замысел «Хохота» проникнут грустной, сиюминутной мыслью о неизбежном «испарении» исторических заслуг.

Растерянный, он пишет из Парижа: «Человечество вымирает, все идеалы падают, упали совсем, в сердце тьма кромешная, не во что верить, да и не нужно! Живи! А потом открой себе жилы и ступай...» — это не вообще о «цивилизации», это о будущей картине.

Одинокий Христос, который выбирал в пустыне свой путь, вызывал не жалость — *сочувствие*: зрители с ним одинаково чувствовали; он был *первый* из тех, кто пошел, идет и пойдет еще трудной дорогой — *следом за ним* пойдет. У «бедного сумасшедшего» во дворе правителя нет будущего, он *последний* — идеалы упали совсем, человечество вымерло, верить не во что, сочувствие невозможно, он обречен на одиночество.

В те же годы Антокольский работает над своим Христом: «Я хочу вызвать его, как реформатора, который *восстал* против фарисеев и саддукеев за их аристократические несправедливости. Он *встал за народ*, за братст-

во и за свободу, за тот слепой народ, который с таким бешенством и незнанием кричал: «Распни, распни его!!» Я его представлю в тот момент, когда он стоит перед судом того народа, за который он пал жертвою... Здесь и связался узел драмы». Крамскому идея Антокольского «несимпатична», но, похоже, Христос Крамского, выйдя из пустыни, должен был стать этим воинственным Христом Антокольского (таким видит завтрашнего «Христа в пустыне» Гаршин: человеком, «поглощенным своею наступающею деятельностью»).

Антокольский без обиняков пишет Крамскому об исторической «параллельности» своей работы: «Я просто хотел вызвать Христа, каким он представляется в девятнадцатом столетии. Я представил его перед судом народа, потому что он теперь нуждается в суждении более, чем когда бы то ни было» (объясняет: «Если бы Христос воскрес теперь и увидел бы, до чего эксплуатировали его, до чего доведены его идеи... то, наверно, он восстал бы против христианства... и еще десять раз бы дал себя распять за правду»). Позже Ге напишет осуждение Христа: толпа, проходя мимо, не осмеивает — оплевывает его, но это старый мир безумствует, у х о д я со сцены, яростный человек, который о с т а е т с я на полотне, — будущее.

Герой «Христа в пустыне», приведенный во двор к правителю, не вообще хороший человек, а человек будущего, который вызывает ненавистный хохот обреченных, вчерашних людей, и молчаливым самопожертвованием побеждает его. Христос и те, кто его осмеивает, — люди разных миров: он «не от мира сего», он «от света», одержим высокой идеей спасения человечества, а не «бедный сумасшедший» с того же двора, что и остальные (хохочущие)...

Крамской пять лет прицеливается, наконец летом 1877 года — р и н у л с я: «Работаю страшно, как еще никогда, с семи, восьми часов утра вплоть до шести вечера, такое уси-

ленное занятие не только не заставляет меня откладывать дело, а, напротив, часто испытываю мннуты высокого наслаждения»... — как наивно, какая неопытность творческого горения, какая непрнвычка к вдохновению! Он пишет Третьякову, у которого, чтобы *нметь право* на высокое наслажденне, с начала года набрал тысячн трн с половнной в долг (он даже заранее сострадания просит: ведь после высокого наслаждения снова ждет его «механическнй труд» — ужасно!). Но: «По мере того как двнгается картнна, я все больше н больше начинаю трусить. Когда она не реализовалась еще, увереиность в том, что *содержанне ее стонт того*, чтобы работать, была несокрушнма... Но теперь, когда эта решимость приводнтся мною в исполненне... мне становится жутко», — снова Третьякову, через две неделн всего после торжествующего пнсьма о работе страшной, с высокнм наслажденнем.

Крамской замечательно тонко размышляет о соответствии содержания нсполнению: «Те иден, которые есть у писателя, поэта н просто у умного, образованного человека, не суть иден, годные для пластических изображений... Художественная концепция *пластнческая* — совсем особая статья, н если является на свет Божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художннком, н только художником!» Замысел «Хохота» родился в голове (от головы!) Крамского, умного, образованного человека, пнсателя, возможно — поэта даже, но замысел родился не как «*пластнческая* концепция». Гончаров, вспоминая о Крамском, напишет, что, работая над картиной, художннк «много говорил, много рассуждал, сознавал, взвешивал н более подчинялся *указанням* ума, чем непосредственному художественному ннстинкту». Чнстяков, приглядываясь к нсполнению, отметит, что взгляд на событие *несколько надуманный*. Даже Стасов увидит в «Хохоте» «*рассудочную* подкладку», «*намеренне* доказать».

В рассказах Крамского о картиие часто встречается слово «сцена». «Хохот» является на свет не как цельная пластическая форма, воплощающая идею, содержаиие, — «Хохот» *сочиняется как сцена*, изображающая умозрительный замысел, который пришел в голову умному, образованному человеку. Картнна похожа на воспроизведенную почтн в натуральную величину сцену из оперы, роскошно поставленную в нмператорском театре. Почти посредине, иа возвышеиии, стоит Христос с иепомерно большой головой и с той кукольиой иеподвнжностью позы, на которую способны, кажется, однн опериые «примы»; вокруг, иа площади, на соедниенных шнрокнмн лестницамн балкоиах, построенных подобио парадным перспектнвным декорациям, расположеиы хоры, статисты. (Верещагии, разглядывая картнну, ухватит эту оперность ее: «на невозможиейшем фоне каких-то фантастических зданий» Крамской явил «вымучеиную голову Христа, ие только плохо исполненную, но, страшио сказать, банальную, вылитый портрет пошло краснвого теиора Николини!»)

С поразнтельиой иаивной неопытностью Крамской (учитель!) признается Репину: «Вы, вероятно, заметили во мне неспособиость возиться с эскизами?.. Я пишу картину, как портрет, — передо мною, в мозгу, ясно сцена со всеми свонмн аксессуарами и освещением, н я должен скопировать» (впору руками развести!).

Крамской со временн незавершеиного академического «Олега» ие сочинял многофнгурных нсторнческих композиций. Даже замышляя многофигурное полотно, ои, по дороге к холсту, «освобождался» от «лишних» фигур: мысль об «улучшеиии» перовского «Приезда гувернанткн» путем сокращения чнсла фнгур до двух-трех он осуществнл в своем творчестве, работая над «Осмотром старого барского дома». В рнсунке «Встреча войск» он, как бы вопрекн прнродному дару, может быть, едииствеиный раз сумел прочио связать

замыслом н композицней несколько фигур, но не захотел закрепить это на полотне. «Христос в пустыне» или «Неутешное горе» — по существу, «картины-портреты» н с точки зрения развития «пластической концепции» как бы продолжают его «портреты-картины» (портрет Шишкина на этюдах или «Некрасова в период «Последних песен»).

Признаваясь, что пишет картину, как портрет, Крамской прав в том смысле, что рассказать о времени и раскрыть драму человеческого сердца для него всего доступнее в одной фигуре; но «н е с п о с о б н о с т ь возиться с эскизами», хочет Крамской признаться в этом или нет, не отсутствие любви к эскизам, а именно о т с у т с т в и е с п о с о б н о с т и. Он пишет картину, как портрет, — тут правда та, что картина Крамскому подвластна, когда она «картина-портрет». Ничего с этим не поделаешь: таков дар, природой ему отпущенный. Однофигурные полотна подвластны его дару и опыту (хотя он и про «Христа в пустыне» говорил, что лишь «скопировал галлюцинацию»), «Хохот» для него неодолим: «Полет не по силам», — решительно выговорит Третьяков после смерти Крамского. Павел Петрович Чистяков, которому в такого рода оценках можно полностью доверять, обнаружит в «Хохоте» наивные, ученические и непоправимые технические просчеты.

Но даже если без размышлений н сомнений поверить наивному уверению Крамского, поверить, что, когда он подходит к холсту, картина у него не на две трети (как говаривал Брюллов), а на все три трети готова, — несоответствие замысла пластическому решению, н е г о т о в н о с т ь Крамского к э т о й работе открывается еще разительнее. В мозгу «я с н о сцена» «Хохота» со всеми аксессуарами и освещением, но ему вдруг необходимо ночь п е р е д е л а т ь на утро: пять лет картина стоит перед ним — о к а з ы в а е т с я, «сцена н е м о г л а происходить ночью». Он неспособен возиться с эскизами, но терпеливо делает полтораста

глиняных фигурок и переставляет их так и этак в поисках композиции. Пишет картину, как портрет, а портрета Христа для картины о Христе так и не находит: не доверяет тому, что «в мозгу», лепит голову Христа, раскрашивает, ее копирует — все равно неудачно. Все аксессуары ему видятся, но картина «застряла» — не хватает «костюмов да разных вооружений».

Чем дальше движется работа, тем очевиднее «смещение» в замысле, тем ощутимее отсутствие технического опыта, склонности дарования, тем явственнее удаление результата от идеала, от того, что вначале представало перед мысленным его взором.

Осенью 1877 года, после трех месяцев страшной работы, Крамской откровенно пишет Репину: «То, что я теперь делаю, доставляет минуты истинного наслаждения, но в то же время, если бы вы знали, как и страшно-то!» — работа и по напряжению страшная и по неясности результата. «Ну, да об этом в другой раз!», но другого раза нет, не будет: неожиданная болезнь, простуда, сердце (да такой «первый сигнал», что отныне предписано ходить пешком без утомления, и в сырую погоду вовсе не выходить, и на весну уезжать из Петербурга), а к тому же в кишечнике штука «такого сорта», что страшно и подумать, — в ту осень он заканчивает портрет Некрасова, муки страдальца-поэта перед глазами...

Опасность для жизни заставляет обдумать жизнь — что он там обдумал, надумал? «Спокойно примусь за свое дело, а там, что Бог даст»: спокойным в надежде, что «там Бог даст», он никогда не будет, он всегда-то чувствовал себя старее своего возраста — смолоду величал себя «стариком», в тридцать пять ему «сорок», в сорок — жизнь уходит, много ли осталось, после первого приступа болезни его уже не покидает предчувствие обреченности (предчувствие не обманет, осталось десять лет всего). «Примусь за свое

дело» — это ие о продолжении «Хохота» (главное дело, оправдание жизни); «Хохот» отставлен — «умрн я, н у семьн — ничего». Надо спешить, «а тут как раз предложенне пнсать портрет императрицы»...

«Примусь *за свое дело»,* — объявляет он Третьякову, поднявшись после болезии и оставнв «Хохот»: «Разумеется, вы имеете полное осиоваиие быть недовольны моим поведеинем, что я ие употребил времеии иа окончание портретов вашнх, которые у меня на руках, ио смею уверить вас, что я исполню все свон обязательства раньше какого-либо крнтического положения»...

Крамской прииимается *за свое дело...* В 1877 году он нсполнил всего *четыре* портрета (н «Некрасова в период «Последних песен»), в 1878 году — *четырнадцать* (средн их портреты Литовченко, Аксакова, Менделеева, портрет-картнна «Певица Лавровская иа эстраде», заказной портрет великого князя Сергея Александровнча), в 1879 году портретов — *девятиадцать* (в их чнсле потребовавший миогих сил — Салтыкова-Щедрнна).

Ои еще копошится с «Хохотом», что-то изменяет, на что-то надеется, ио картина постепенно исчезает из пнсем и, кажется, из жизнн Крамского. В 1880 году он признается решительно: «*Теперь* я вижу, что картниа застрянет надолго, если ие совсем. Что оиа медленно подвигалась — причиною не только отсутствие мастерской — это предлог только благовидный, вовсе даже иет, а опять-такн одно и то же — *иадо* было работать другое». Слово «теперь» здесь особеиио знаменательно: десятью строками выше Крамской рассказывает, что три дня запоем читал кннгу писем Иваиова. Ои, волнуясь, размышляет о том, насколько творенне Иваиова оказалось параллельио современиости н почему картину, в которой заключалась дорогая часть его жизнн и огромный художественный идейный переворот, назвал Иванов «прошедшей станцией».

Не в мастерской дело; конечно, не в мастерской! Крамской перетащил холст из сада Павловского училища на Васильевском острове, где построил для него мастерскую-барак, в свободное помещение Михайловского дворца, которое ему милостиво разрешили занять; позже, залезая в долги, он построит дачу на Сиверской, перевезет туда огромный холст, установит надежно и — задернет коленкоровый занавес.

(После смерти Крамского товарищи-художники приедут на Сиверскую, отодвинут занавес, Репин сгоряча объявит картину «грандиозной вещью», Крамского гением, будет обвинять «невежество среды, которая сгубила, заела этот гигантский талант», «проклятые портреты», которые «уходили» художника. Третьяков, не видя картины и веря Репину на слово, будет сетовать — мы все ошиблись, заблуждались, станет даже и оправдываться: «Я, может быть, мог более бы помочь, чем кто-нибудь... Я много старался добиться посмотреть картину, но безуспешно»... Потом Третьяков воочию убедится, что чутье его не обманывало — Крамскому «задача оказалась не по силам», Репин тоже поостынет...)

В 1880 году Крамской пишет *одиннадцать* портретов (среди них — князя Щербатова, сенатора Гедеонова, барона Гинцбурга, сына князя Ливена, князя Черкасского — с фотографии) и картину «Лунная ночь» с заказной героиней. После первого марта 1881 года картина про человека, идущего на казнь ради будущего народа и народом осмеянного, особенно трудна — она легко может обернуться сомнительной иллюстрацией. В 1881 году Крамской пишет *двенадцать* портретов (художника Айвазовского, актера Самойлова, Черткова, Суворина, великого князя Павла Александровича, члена Государственного Совета Валуева, два портрета императрицы) и голову Христа с веревкой на шее.

> Свидетельство. Дано сие от меня Полтавской губернии жительствующему в г. Прилуке дворянину Конону Федорову сыну Юшкевичу-Стаховскому в том, что он по его искусству художества живописного занимался в доме моем сниманием с меня портрета, и как оный портрет столь живописно написан, что даже почти различить не можно с живым моим лицом, для того отдавая справедливость живописному искусству его, Стаховского, по всей справедливости имею право рекомендовать всякому тому, кто только пожелает иметь с лица своего и корпуса точь-в-точь сходственный портрет для памяти потомству своему. 1840 года, октября 11 числа, в пятницу. Полтавской губернии Прилукского уезда села Ржавца помещик действительный дворянин титулярный советник Павел Григорьев сын Староженко при печате герба моего.
>
> *Документ*

«Проклятые портреты», «постылые портреты», «мученик портрета», «самозакланне», «художник-невольник» — сердобольные современники не устают жалеть Крамского-портретиста; он и сам не отстает: «лямка присяжного портретиста», «я портретов в сущности никогда не любил». Объясняет: «Писать только портреты, сегодня, завтра и т. д., из года в год, и не видеть выхода — это может подействовать удручающе на талант. От этого положения я устал»... Сердобольный критик Ковалевский не в силах утешиться: «Крамской приносил в жертву более, чем себя, — свое творческое призвание, и продавался за портреты». Слово выговорено — «продавался» (такое слово), а Ковалевский опять (с надрывом!): «Говорят, он продавал свой дар, работая портреты. Но знают ли, что он продавал самого себя, чтобы иметь право не работать портретов».

Крамской предлагает Суворину, сверх предела откровенно (с кривой усмешкой — «шуточки»!): «Не желаете ли вы купить меня? или не можете ли дать мне содержание?..» — он просит пять тысяч рублей серебром, две тысячи сразу и потом в течение пяти месяцев по шестисот рублей (содержание обеспечивается тремя неоконченными картинами, которые Крамской и предполагает окончить). «Махинация» (так он это называет) нужна ему, чтобы «отказаться от портретов вовсе или же, в противном случае, махнуть рукой на те затеи, которые давно уже ждут очереди...» Суворин, поразмыслив, кладет деньги на стол, первые две тысячи, — только, вот беда, в обеспечение вложенных средств (как раз в затеи эти, ради которых Крамской махинацию замыслил) Суворин не верит, а бессмертная душа Ивана Крамского на нынешнем дьявольском рынке недорого стоит: в цене портреты от Крамского, «проклятые портреты». За душу Крамского и за его «затеи» Суворин платить не хочет: он требуемую сумму выдает художнику заимообразно; Крамской два года потом одни портреты пишет, и самого Суворина портрет — в счет долга.

Позвали в Аничков писать императрицу, за работу положили восемь тысяч рублей, Крамской пишет поясной портрет, еще один — в рост, потом с фотографии; деньги для надежности вкладывает в недвижимость — строит дачу на Сиверской, дача обходится втрое дороже, чем рассчитывал, надо писать заказные портреты, чтобы расплатиться с долгами.

Васнецова Виктора он поучает: «Если вы убеждены в правильности намеченной вами дороги, то изворачивание практическое не должно быть в зависимости от нее» — горький опыт!..

(Помнится, юношей в трудную минуту, когда показалось — жизнь кончена и ничего хорошего впереди, убежал

за город, в рощу, бросился на землю и заплакал; выплакался, поднял голову — сидит рядом старичок.

— Ты чего? — спрашивает. — Да не гордись, не молчи, говори — тебе же легче будет.

— Тяжело жить.

— А ты погляди, вишь, березу молнией ударило; кажись, всю спалило, аи из-под корня-то новая зелеиь пробивается. Так, брат, все на свете...

Одиажды, в раиний час, иеслышио затворить за собой тяжелую дверь с начищенной броизовой ручкой, с ключиком звонка — «Повернуть» и медной дощечкой «Иванъ Николаевичъ Крамской» — и всю ныиешиюю жизнь оставить за этой дверью: обязанности и обязательства, долги, недвижимость, Софью Николаевну, детей, обстановку, мастерскую, портреты окоиченные и лишь начатые и вовсе ие начатые, даже замыслы оставить, — н осторожно прижать дверь плечом, пока не щелкнет замок, а после так же осторожно потянуть ее за ручку иа себя, убеждаясь, что заперта, н, стараясь не стучать каблуками, сбежать, чуть касаясь рукою перил, вниз по лестнице, на улицу н тут же, на углу, остановить первого извозчика — впрочем, лучше пешком, даже иепременио пешком, — уж ои ие зиает к а к, только оказаться за городом, в прозрачиой и гулкой березовой роще, у реки, именно — у реки, чтобы палевая вода едва-едва покачивалась у кромки светло-желтого песка н чтобы легко покачивалась иа ней какая-нибудь черпая щепка, и здесь, на берегу, упасть, как в отрочестве, на землю, выплакать молодыми горячими слезами все, что душу томит, а после увидеть перед собою старичка с зеленой веткой в руке, старичок коснется веткой его плеча и скажет: «Иди, брат!..»

Крамской просыпается по утрам в своей квартире на углу Биржевого переулка и Малой Невы, за тяжелой дверью, обитой изнутри — от наружных звуков и от сквозняков — плотным войлоком, просыпается в своей постели, укрытый

широким стеганым одеялом на верблюжьей шерсти. Из окон квартиры видны Дворцовая набережная и Петропавловская крепость.)

Крамской убеждает Виктора Васнецова, что можно быть современным художником и не иметь заказов. Сам он до последнего дня в заказах, его последнее письмо — о договоре, о новом заказе, о стоимости портрета и повышении цен на портреты.

(Старый договор — вечная история: живописец Конон Юшкевич-Стаховский за десять пудов житней муки, четыре пуда пшеничной и четырнадцать рублей деньгами должен «срисовать или намалиовать» портрет помещика Староженко «точь-в-точь похожим на живое его, Павла Староженко, лицо в мундире, при шпаге, с руками», — вот тебе и старичок с зеленой веткой!..)

Из журнала «Живописное обозрение» просят у Крамского биографические сведения для статьи. Он сочиняет автобиографию, скудную сведениями и одностороннюю, — поучительный рассказ о том, как условия жизни ломают и подчиняют художника. Перечень работ (купол в храме Христа Спасителя — первая продажа себя, «потом портреты, и карандашом, и красками, и чем попало») он составляет как перечень *заказных* работ, с нарочитым пренебрежением сваливая в кучу *все* портреты. Он итожит прожитую жизнь, выводит формулу, по которой вынужденно жил, вот эту самую: борьба из-за куска хлеба и в то же время цели, ничего общего с рублем не имеющие. Формула не так проста, как кажется, и расчеты по ней не так просты. Васнецову Крамской обещает кусок хлеба на пути к высокой цели без «практического изворачивания». Для самого Крамского формула — камень на распутье: налево пойдешь, направо пойдешь... В автобиографии он не упоминает даже «Христа в пустыне» («единственную настоящую картину»): людям, которые от его особы, от него, «особы», ждут чего-то, он

объявляет вслух, что не туда пошел, где иайдет, а туда, где голову сложит. Сразу следом за формулой про кусок хлеба и нные цели: «Так дело тяиется н теперь. Когда кончится мое (в сущности, каторжное) теперешнее положение и кто одолеет в борьбе, я ие зиаю и ие предугадываю... Чем больше захватываешь поле, тем больше встречается препятствий. Словом, иа этом месте иачниается сказка про белого бычка»... От сказки про белого бычка он предостерегает Васнецова: надо захватывать «поле нскусства», а ие «хлебиое поле». Внктор Мнхайловнч послушался учителя н, расставшись с жаирами, которые так по душе Крамскому, пишет поле сражения — «После Игорева побоища»; по этому полю, прямая без распутий, пролегает его дорога к цели. Крамской (в пнсьме к Репину) беспокоится, что этак Васиецов ннкогда иичего ие продаст.

Репни в воспомиианнях о Крамском круто сменяет паиегирнки учителю на осужденне, рассказывает, как Крамской «захватывает поле»: «Ои покупает землю в жнвопнсной местности иа Сиверской стаиции и устраивает там превосходную во всех отношениях мастерскую, особо от большого двухэтажного дома... Дом просторный, веселый; кругом, иа красивом холме, посажеиы разных пород деревья, аллеи убиты щебнем н замощены булыжником. Масса цветов рассыпается богатым ковром по куртииам... беседкн, зонтикн... Виизу до живописной речки Оредеж клумбы клубники н других ягод до самой собствениой купальнн. Все трн десятнны парка обиесеиы новой, прочиой оградой, оранжерея для сохраиеиия цветов иа зиму, службы, сараи — словом, полный помещичий дом...» Репии объясняет, что ум Крамского, отягощенный рефлексами и опутанный благоразумнем, все более *прикрепляется к земле*; ои уже не верит в молодые порывы, вдохновение ие посещает его: «Летом ои вознлся с ненужными пристройками на даче, зимой работал над заказнымн портретами... Пнсал этюды со свонх детей

на воздухе, на солнце, или какой-нибудь уголок дачи с балкона, или букеты цветов, если не случалось летом уезжать куда-нибудь на заказные портреты... Встретит какой-нибудь тип мужика, увлечется, напишет с него прекрасный этюд и опять в город, к генеральским портретам» — у Репина на десяти строчках четыре раза заказные портреты, да не просто заказные — генеральские.

Но Репин сам же пылко восторгался многими портретами работы Крамского «последних лет», «Неутешному горю» давал первый номер на Двенадцатой передвижной выставке, неоконченный «Хохот» воспевал как высокое создание, даже раскрашенную гипсовую голову Христа объявлял «необыкновенной» вещью, даже букеты цветов, написанные Крамским, высоко одобрял и готов был приобрести.

В воспоминаниях Репина старание показать превращения Крамского слишком явственно. В последней главе, напористо названной «Перемена», вместо прежнего учителя появляется призeмистый старик, который стыдится либеральных увлечений молодости и, постоянно «снимая» портреты с высокопоставленных лиц, понемногу усвоил их взгляды, который скучен речами, тяжел желанием импонировать, раздражающ заботой о собственном авторитете и который говорит о себе, что «стал теперь в некотором роде особой».

Воспоминания Нестерова о Крамском хронологически начинаются с того, чем Репин кончает: юный Нестеров появляется в Петербурге как раз в ту пору («последние восемь лет» Крамского), о которой Репин рассказывает в главе «Перемена». Кажется, воспоминания Нестерова должны усугубить сказанное Репиным: первое знакомство Нестерова с Крамским происходит в Эрмитаже, куда ученик Академии художеств прибегает копировать Вандика, а Иван Николаевич является по понедельникам давать уроки великой княгине и дочери американского посла; первое впечатле-

нне от Крамского вполне определенное — «в фнгуре, в лице что-то властное, значительное, знающее себе цену», «костюм — фрак», «важный господин», «миннстр, да и только», даже «какие-то особенные шагн, шаги значительиого человека». Но после, в квартире иа углу Биржевого н Малой Невы, в мастерской, где Нестеров застает Ивана Николаевича пишущнм с фотографии портрет какого-то скончавшегося деятеля, тоже важиого господина, — впечатление *совершенио иное*, настолько *новое*, что Нестеров испытывает тревожащую потребность разобраться, отделить «настоящее» от «так себе». Он выводит убежденно: «Настоящее — это сам Крамской, остальное же все лишь фон, инсценировка для этого иастоящего и нужного, в чем позднее окончательио убедился, тем более ценя самого Крамского с его огромным умом, характером, авторитетом, превышающим талант, все же большой». Нестеров, в противоположиость Репину, убежден, что забота о куске хлеба ие убила в Крамском стремлеиня к высокой цели.

К коицу жизни, когда угасают надежды сделать многое в искусстве, «высокая цель» Крамского еще определеннее в том, чтобы сделать как можно больше *для* нскусства. Ои по-прежнему верит в «молодые порывы», страсть бороться с «партией противиой» ие покндает его. «Партия протнвная» для иего и Академия, которая виовь (не мытьем, так катаньем!) приглашает передвнжннков на свон выставки, ищет ключ к объедииеиию всех художников, декларнрует общность конечиой цели, и «мертвящне постановлення н бюрократические тонкости», которые выказываются подчас в самом Товариществе, мешая его *развнтню*, мешая свободе *движеиня* в нскусстве вообще. Он по-прежнему верит в «молодые порывы», по-прежиему твердит об ндейных обязанностях *каждого* товарища, об идеале, обязательном *для всех*, пророчит горячо н печально: если утратнм ндею, после нас снова наступит полоса дурацкого академнзма,

только под другим соусом, и когда-нибудь придется начинать песню сначала, снова надо будет появиться Федотову, Перову и другим *носителям идей*.

«Я в огне», — пишет он однажды о себе в пору «многих волнений, споров, собраний», так и пишет, без «как», — не сравнение, а истинное состояние: «Я в огне».

Крамской захвачен мыслью созвать Всероссийский художественный съезд: не праздничная болтовня, не будничное перечисление повседневных нужд — возможно, новый путь объединения сил. Он тщательно составляет программу съезда, первый пункт ее гласит: «О способах развития любви к искусству в России и о привлечении симпатий общества к судьбам русского искусства...» Он чувствует, как времена меняются, как утрачиваются единые стремления в обществе, притихшем и разобщенном. Искусство должно помочь современному человеку найти идеал: «Художник, как гражданин и человек, кроме того, что он художник (принадлежа известному времени), непременно что-нибудь *любит* и что-нибудь *ненавидит*... Ему остается только быть искренним, чтобы быть тенденциозным».

Через Боголюбова (который давал уроки живописи наследнику) поднесли идею съезда «верхам»: благосклонно кивают их сиятельства, согласно кивают их высочества, его величество кивнул «быть по сему», но по сему не быть, не быть съезду, все там, в «верхах», кивают, а телега ни с места, колеса увязают в песке, в болоте, крутятся вхолостую, сердечное волнение Крамского не заменит двигателя. Все там кивают, а кому нужны на самом-то деле симпатии общества к искусству? Их сиятельствам? Их высочествам? Его величеству?.. Почитайте газеты: пора покончить с неуместными свободами, установить твердый порядок, самодержавие есть единственная связь народа с государством. «Общество»! «Съезды»! «Идеалы»!.. Когда мысль о съезде была погублена окончательно, Крамской вывел горько и непре-

клонно: «Случилась еще раз ошибка с моей стороны. Ведь не первый же раз я заглядываю в самый источник... в личных сношениях с великим князем и в разнообразном столкновении с людьми большими и влиятельными, и всякий раз я выносил только презрение; так что, наконец, я действительно убедился, что тот мир сам по себе, а я сам по себе. Масло и вода, и что раз и навсегда пора убедиться, что помощи развитию искусства оттуда и не дождешься...» (разрядка моя. — *В. П.*). Репин упрощает дело, записывая «позднего Крамского» в генералы при генеральских портретах.

Думал бы Крамской только о «хлебах» — не был бы ни «мученик», ни «каторжник», ни «жертва». Вот и сердобольный современник Боборыкин (писатель) Крамского пожалел: не порывался бы к высоким творческим замыслам, не подчинялся бы идеям и задачам, прожил бы жизнь в довольстве и душевном равновесии (а Крамской говаривал про такую жизнь — «у стойла»). Противопоставляя в отчаянии все портреты, им написанные, всему не написанному, Крамской раны свои обнажает: нынешнее общество не в состоянии обеспечить свободу художника, получить от него настоящее и по-настоящему нужное, оно толкает художника к заказу, к «хлебам».

Придет на посмертную выставку Крамского Павел Михайлович Третьяков, прямой, строгий, в неизменном черном сюртуке; точно отгородившись от других посетителей, одинокий и молчаливый, долго будет ходить среди холстов, подолгу будет стоять перед каждым, скрестив руки на груди, остро впиваясь взглядом в лица людей на портретах — все старые знакомые (портреты — старые знакомые и портреты старых знакомых), потом напишет Стасову про Крамского: «Он говорит, что «до тошноты надоело писать портреты и что портреты в сущности никогда не любил», между тем он имел страсть к портретам; не оставлял почти ни од-

ного знакомого не написанным (каким-то чудом вас не написал и не хотел писать Тургенева). Из каталога настоящей выставки видно, что из 430 портретов 100 написано без заказов, а из них половина именно с того времени, когда уже он жаловался, что надоели до тошноты. Дело в том, что какие портреты? Портреты, как этюды, он писал с наслаждением».

Стасов словам Крамского про «каторгу» и «муку» тоже не поверит: «Кто столько сил, души и жизни положил на то, чтобы вот этак понимать человеческую голову, человеческую натуру и выражение, кто достигал так часто высокого совершенства в передаче (понятого), тот не мог чувствовать только одно каторжное принуждение, одну бесконечную муку в писании портретов. Нет, он должен был испытывать при этом и радость высоких наслаждений. Он, наверно, часто бывал и счастлив в те часы. Он должен был любить это дело...» (помета Третьякова: «совершенно верно и точно»).

Ну конечно, он писал портреты с наслаждением! Как он просил Верещагина: «Еще полчасика!», «Минуту!», «Немножечко!» Покладистый Данилевский, Григорий Петрович, писатель, сидел для него на сеансах по шесть с половиной часов. Ковалевского он тоже писал часами, да так горячо, что часы бежали незаметно. Гончарова, которого годы пришлось уговаривать, чтобы позировал, он, когда наконец начал, писал целый месяц непринужденно, охотно, радостно, месяц показался Гончарову «первыми ударами кисти», полными огня, правды — «он добыл из меня что-то из души, на что он был великий мастер, и дал это что-то, какую-то искру правды и жизни портрету; я радовался, что он поймал внутреннего человека». Работая портрет Репина, он в один сеанс добился такого сходства, такого сильного жизненного выражения, что Репин чуть не со слезами умолял больше холст не трогать. Историка искусств Адриана Прахова он писал один

сеанс, сеанс длился целый день (зимний день — с десяти утра и покуда свет не померк за окнами), за день он написал один из лучших своих портретов, назавтра собирался продолжить, окончить, но мать Прахова не позволила — увезла портрет к себе: «Он станет кончать и по обыкновению засушит, а для меня портрет и так хорош, скажи ему спасибо, Адриан очень похож».

Засушит *по обыкновению*: Репин тоже говорил, что у Крамского первые наброски *всегда* замечательны, а потом начинает переделывать, подправлять, изменять подробностями — ухудшает. Третьяков отмечает написанные с наслаждением портреты *как* этюды. Гончаров объясняет: «Крамской был *слишком вдумчив*, между ним и создаваемым образом всегда становилось *облако его ума*». Он рассказывает, как Крамской переделал его портрет: «Написан превосходно, спору нет, но что-то живое, сильное, какой-то яркий луч (взмах кисти) пропал». Сам Крамской валит такого рода неудачи на «всеразлагающий анализ». Не без оснований: о напряженной работе ума, подчас мешающей свободному взмаху кисти, об *анализе* у Крамского, который «бичевал себя недоверием», вспоминают едва ие все, кто писал о нем, — Стасов, Гончаров, Третьяков, Репин.

Но ведь это тоже *характер*: стремление анализировать дано Крамскому природой одновременно с даром портретиста, он подправлял портрет, изменял его подробностями, тоже радостно, с наслаждением, со страстью, следуя побуждению внутреннему, порой анализ не убивал непосредственно схваченного, а позволял непосредственно схватить (Ковалевский свидетельствует, что лишь на последних сеансах, в итоге решительных перемен, совершилось волшебство полного оживания его портрета). Но если и «сушил по обыкновению», то по *своему* обыкновению — предел таланта, характера, характера таланта. Ему, конечно, и самому много

большего хотелось в искусстве, но он не только бичевал себя недоверием своим, «всеразлагающим анализом», — он беспощадно и беспристрастно определял свое место в русском искусстве — сегодняшнем, вчерашнем и завтрашнем.

Увидел репинской работы портрет Куинджи и бросился писать Репину; по силе чувства и мысли, главное же — по искренности выражения чувства и мысли, потрясающее письмо: не просто бичевание себя недоверием к собственному дару и не горестное ограничение своего предела, но «я» художника, сопряженное, слитое, сплавленное с общим, с уровнем искусства, о котором он всегда печется, с судьбами русского искусства, до которых ему вечно дело, — мировоззрение и мироощущение художника, портретиста (хочет он или нет — а он не хочет! — но портрет, душа Крамского, дар природный, от рождения в него вложенный, вдохнутый, именно портрет для него точнейшая мера измерения высоты и движения искусства).

Он пишет Репину: «Куинджи имеет глаза обыкновенно не такие ...но настоящие его глаза именно эти — это я знаю хорошо. Потом рот чудесный, верный, иронизирующий вместе с глазами; лоб написан и вылеплен как редко вообще... Убедившись в том, что вы сделали чудо, я взобрался на стул, чтобы посмотреть кухню, и... признаюсь, руки у меня опустились. В первый раз в жизни я позавидовал живому человеку, но не той недостойной завистью, которая искажает человека, а той завистью, от которой больно и в то же время радостно; больно, что это не я сделал, а радостно, что вот же оно существует, сделано, стало быть, идеал можно схватить за хвост, и тут он схвачен. Так написать, как написаны глаза и лоб, я только во сне вижу, что делаю, но всякий раз, просыпаясь, убеждаюсь, что нет во мне этого нерва, и не мне, бедному, выпадет на долю принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства. Ах, как хорошо! Если бы вы только знали, как хорошо! Ведь я сам хотел

писать Куинджи, и давно, и все старался себя приготовить, рассердить, ио после этого я отказываюсь...»

Не выговорилась правда перед лицом поразившего его репинского творения, не признался Крамской, что сам уже д в а ж д ы писал портреты Куинджи — один совсем незадолго до Репина, накануне другой пятью годами раньше. Ои эти портреты куда-то в потайные закрома упрятал, зрители их лишь иа п о с м е р т и о й его выставке увидят; но, может быть, в искреннейшем письме и эти строки искренни, может быть, перед недосягаемым, перед идеалом («схваченным за хвост») показалось, поверилось, что и ие писал еще Куинджи, а пока лишь приготовить, рассердить себя старался.

«Я до очевидности ясио поиимаю (т. е. думаю, что поиимаю) процесс вашей работы, — пишет он Репину: — вы ие хозяин своего внутреннего «я». Когда у вас происходит горение, то все, что вы делаете, хватает невероятио высоко... Как только надо пустить в ход знание, опыт, словом, ремесло, у вас уровень понижается... Примите правилом следовать испанцам — работать только тогда, когда... когда... ну, словом, когда Господу Богу только угодно!»

Он «дарит» Репину вдохновенне, без которого сам намеревается обойтись. По-своему даже самоувереино, честолюбиво — ощущать свою беспроигрышиость, потому что в любую минуту можно, трезво поразмыслив, пустить в ход знание, опыт, ремесло: самоуверенно, если бы не беспощадная увереииость, что его потолок, предел лежит на определенном этапе развития искусства, честолюбиво, если бы ие боль, что иет в нем «нерва», который связывает его сегодняшнее искусство с искусством будущим. Ну, коиечно, страдал Крамской, обязан был страдать; в силах ли ие страдать художник, чувствуя границы возможного, пределы отпущенного.

Крамской, случалось, резко, полемически резко доказывал, что повторять старых мастеров невозможно, оии по-

казали, как надо пнсать, но теперь нн одио слово, ни один оборот речи их, нн один прием не пригоден, сегодняшний живописец видит нначе, н сегодняшнее человеческое лицо, каким мы его видим, требует других приемов для выражения. Задорно!.. И все-таки однажды сделанное не пропадает: ссутулясь, сидит Крамской под недосягаемым репинскнм портретом, но Репин потому так далеко и высоко шагнул, что начал на версту дальше н на ступень выше Крамского, потому, что жнвет н творит на свете Иван Нноклаевнч Крамской, учитель, ни один прнем которого Репнну, возможно, н не пригоден.

Границы, пределы... Не мог Крамской, для которого существует искусство только живое н вечио меняющееся, топтаться иа месте, повторяя однажды открытое. В пределах, ему отпущеииых, в пределах, времени его (времени Крамского) отпущенных, нскусство самого Крамского жнвет н меняется: с годамн количество графических работ, некогда им излюбленных, сокращается в десять раз, отношение нх к работам живописным ничтожно, лучшие нз поздннх портретов («постылых», «проклятых»?) — самые живопнсные.

В эту пору Крамской говорил, что русская живопись теперь способиа изображать человека «не намеком, а живьем». Изображение «живьем» предполагает нтерес художника не только к определениому общественному типу, «человеку времени», но н к д а н н о м у человеку (как исключению). Для этого мало выразить «сумму впечатлений» (как обычно определял свою задачу Крамской) — нужно «смекать живопнсь», нанболее полно нспользовать живопнсные средства выражения. Внутренняя, глубнниая красота лиц, гармония высказаииого характера, композицин, одежды, колорита заставляет вспомнить старых мастеров. Но когда Крамской пишет эти портреты, он подвигает вперед н искусство своего времени. Так, «смекая живопись», он пишет портреты док-

тора Боткина, артнста Самойлова, художннков Литовченко н Шншкина, фотографа Деньера, позднний портрет Софьи Николаевны, тот самый, который он ни за какне деньгн Третьякову не уступит.

В лучшнх нз позднних портретов Крамского сплавлеиа воедиио природа как таковая и природа, «вскрытая уму человека».

Крамской, непроизвольио нли по доброй воле, подчиняется, как всегда, требоваииям временн: его позднне портреты, как н людн в обществе, более разобщены, менее связаны общнмн надеждамн, целямн, участием в движеинн, общей борьбой (годы реакцин), но это-то заставляет художнника, как н зрителей, внимательиее приглядываться к каждому человеку в обществе и к каждому портрету человека сегодияшиего общества — ч т о ои? Общественные связн сложнее и тоньше, сочувствие и сомыслие (в некотором смысле — соучастие) осложнеио н опосредствоваио, портрет требует большей психологической углублениости, чтобы в изображеннн одного человека передалось общее н раскрылся образ. Но не одно, пусть иепроизвольное, подчиненне требоваииям временн: внутренняя потребность, ндущая от возросшего уровия жнвописи вообще, приобретшей умение передать человека ж н в ь е м, н живописи Крамского, жадно тянувшейся к этому умеиию, неодолимо и властно толкала художника к глубнне н сложности поздних портретов. Портреты, которые пересказать невозможно: бездонность лиц, ненсчерпаемость глаз, каждый человек на портрете слишком «сам по себе», вот только, пожалуй, несколько подчеркнутая у всех напряженность процесса мышления, тревожное н тревожащее зрителя желанне понять, решить...

Годы реакцин... Всякая живая деятельность объявляется крамолой, призываются всеобщий мундир во нмя единообразия внешиего, цепи уму и розга во имя еднннообразия внутреннего, «наблюдающая прокуратура» за мыслью, чтобы ни-

кто не дерзнул и помыслить отлично от высочайше заявленной воли (словосочетания тогдашних газет и журналов). Не следует тешить себя надеждой, что мысль всегда свободна — мысль, как и тело, дает себя опутать цепью, надеть на себя мундир, пугается розги и к наблюдающей извне «прокуратуре» добавляет бдительное наблюдение за собой. И все же именно в годы реакции на долю смелой мысли и ясного ума выпадает задача осмыслить прошедшее и определить путь в будущее. «Очередь мысли и разума» наступает иногда в исторические периоды человечества точно так же, как пребывание политического деятеля в тюрьме содействует его научным работам и занятиям»[1], — писал Ленин о «бессмысленной и зверской реакции» восьмидесятых годов.

Потрясенный «Исповедью», переводом четырех Евангелий (создаваемым новым «Евангелием от Толстого»), Крамской в восьмидесятые годы пишет Льву Толстому: «Близко время, а может быть, оно уже наступило, когда должен быть «послан человек от Бога»... Я не знаю, как и в какой форме возможен необходимый пророк во время телеграфа, печати, железных дорог и всеобщего могущества науки...» И не менее потрясенный решением Льва Николаевича отказаться от художественной работы, продолжает наивно и дерзко: «...Просто приказывайте, если вы учитель. Если же вы не учитель, а человек, занятый и глубоко волнуемый личными нерешенными нравственными вопросами, подождите, пока отстоится, и после формулируйте в образах. Поэт тот же деятель божий». Осмысляя время и наивно призывая «пророка», современного «пророка», не ведая, кто он, и ожидая его, Крамской формулирует впечатления в образах — пишет портреты.

Третьяков не вполне точен в своей статистике (исходит лишь из каталога посмертной выставки): не четвертая

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., Т. 12, С. 332.

часть — половина всех живописных портретов Крамского написана без заказов. Но ведь и заказ заказу рознь — заказным был портрет Льва Толстого (дважды заказанным — Третьяковым и Толстыми), и портрет Григоровича был заказным, и оба некрасовских, ради которых он сутками у постели поэта дежурил, и быстро написанный по просьбе Третьякова (как этюд, с наслаждением) портрет поэта Полонского, и «затянувшиеся» на годы, замучившие его портреты Гончарова и Салтыкова-Щедрина.

«Чисто» заказных портретов, «портретов публики» (по слову Крамского) и «генеральских портретов» (по слову Репина), у «позднего» Крамского больше, чем прежде, но и от них, от «чисто» заказных, отмахиваться без разбору никак нельзя.

«Это — не портрет, написанный по заказу для украшения салона, пестрый и вылощенный, подсочиненный и прикрашенный, а типическая фигура, которая говорит вам про свою эпоху, среду, положение, темперамент и душевное настроение. Вы это-то и называете: «портрет дышит», — так, с единодушным восхищением встретили современники портрет какой-то г-жи Вогау (таинственный портрет: мелькнул на Одиннадцатой передвижной, сорвал всеобщее восторженное одобрение, вплоть до заявления, что вся русская портретная живопись ничего подобного не создавала, — и как в воду канул; никем после не видан, нигде не воспроизведен). Таинственный портрет: уж он-то как раз заказнойпрезаказной (возможно, и «генеральский»), не для себя написанный и не изображение человека «мысли и разума», близкого художнику по общественному кругу и устремлениям, — портрет для салона, скорей всего, и созданный, но вот ведь чудеса — именно ему рецензенты отказывают в чертах «заказности». Или еще заказной портрет: парадный мундир, сверкающий регалиями, шпага — вот уж поистине «лицо в мундире при шпаге с руками» — и какое лицо! Осу-

нувшееся, обтянутое, заострившееся, будто неживое, будто упокоившееся уже между пышными парадными бакенбардами, потухшие, беспомощные глаза и слишком прямая, до деревянности, по-стариковски покачнувшаяся вперед фигура — портрет доподлинно г е н е р а л ь с к и й, а если совершенно точно, а д м и р а л ь с к и й: адмирал Самуил Алексеевич Грейг...

Даже в совершенно домашней обстановке Крамской продолжал писать портреты. Какое множество раз изображал он своих семейных — Софью Николаевну, сыновей, дочь Соню, и не просто так, наскоро, карандашиком или в несколько ударов кисти этюд на память, — изображал серьезнейше, решая живописные задачи и побуждаемый неумолкающей страстью. Портреты «парадно-интимные»: в последние годы, словно назло заказу, он пишет с в о и х приемами парадного портрета — величественная композиция, красочность цветовых решении, броскость деталей, повышенное внимание к фактуре тканей — шелков, бархатов, украшениям, к изысканному фасону одежд, и в этом, в о п р е к и этому (от невольного противопоставления, наверно, особенно явственное), интимно-близкое, дорогое, с в о е в выражении глаз, губ, милая простота, о с е р д е ч е н н о с т ь лиц. Когда только успевал!

Да разве мог не успеть?.. Проклиная портреты, объявляя в сердцах, что и не любил портретов никогда, Крамской тут же, спохватившись: «Я любил и люблю человеческую физиономию». Сердобольные современники, соболезнуя Крамскому-портретисту, «невольнику-портретисту», должны лишь гадать, что останется у Крамского, от Крамского, отними у него, от него портреты. Но Крамской, по вольной воле портретист, по воле природы, слепившей его, портретист, пусть мучается, страдает — нелепо задним числом пытаться подправить замысел природы. Жаль, не нашлось никого, кто дал бы ему тысячу, две в месяц...

«ХОХОТ». 15 МАЯ 1883 ГОДА

Одначе пора перестать делать восклицания...

И. И. Крамской

В семь часов колокол Ивана Великого ударил благовест, грохнули с Тайницкой башни выстрелы сигнальных пушек, дождь, который припустил было на рассвете, прекратился, подул резкий ветер, разорвал тучи, низкие дымные клочья быстро потянулись по небу, в просветах мелькает белое слепящее солнце. Красная площадь и прилегающие улицы запружены народом, черны от сплошной толпы набережные. Цепи солдат теснят шумящих нетерпеливых людей, освобождая место для проезда экипажей и прохождения воинских колонн. Тяжело шлепают полотнища флагов, ветер разрывает в клочья военные марши, тупо и кажется, что невпопад, стучит барабан.

«Особы и лица, в разные должности назначенные, соберутся к 7 ½ часам»... У Спасских ворот Крамской достает из внутреннего кармана фрака кусок плотной бумаги с тиснеными золотом буквами.

(В дни торжеств предписано принять «самые мелкие и самые крайние меры предосторожности». Взрывы на Екатерининском канале — печальный конец минувшего царствования — всем памятны. Видный сановник граф Валуев, сопровождающий государя в Москву на коронацию, записывает в дневнике: «Печальное впечатление производят расставленные вдоль всей дороги часовые. Слияние царя и народа! Обожаемый самодержец! А между тем он едет короноваться, тщательно скрывая день и час своего выезда, и едет не иначе, как оцепив свой путь часовыми».)

Крамской пробирается к Успенскому собору.

Трибуны, построенные на Соборной площади, уже заполнены: сияют золотом мундиры, пестреют женские туалеты, сверкают ордена, ожерелья, кокошники (дамы предпочтительно в «русских» нарядах), возле Ивана Великого удивляют роскошной яркостью одежд представители «азиатских народов», ближе к Красному крыльцу в темных армяках, с цепью на груди, волостные старшины и представители сельских обществ. В проходах между трибунами толпится «простой народ» («набранный полицией» по замечанию вельможи, важного участника коронации). Помост, по которому проследует шествие, устлан алым сукном; у помоста, ожидая начала церемонии, прохаживаются кавалергарды в золоченых латах и шлемах.

В Успенском соборе тихий говор, легкое движение: сановники, генералы, дипломаты — особы и лица, коим дано право находиться здесь, — с приветливым поклоном и застывшей улыбкой пропуская друг друга пройти, занимают свои, согласно церемониалу отведенные места (но все озабочены предстоящими «милостями» — ожиданием чинов, орденов, назначений, — отчего, по свидетельству значительного лица, вспыхнуло при дворе «множество разных завистей и интригований»). Крамской — вдоль стенки, бочком, на клиросы, где ему положено находиться; встряхивается, оправляя на себе фрак, оглядывается. Посреди собора, под балдахином из малинового бархата, два трона, по сторонам их площадки для великих князей и генерал-адъютантов, напротив — места для иностранных послов, там уже все в сборе. Крамской открывает альбом, достает из кармана графитовый карандаш, привычно пробует пальцем остроту его и, не теряя времени, легкими движениями набрасывает трон; на другом листе он рисует группу иностранных послов и герольда в шляпе со страусовыми перьями, в кафтане с вышитым на груди орлом, широких шароварах и сафьяновых сапогах. Крамской помечает словами цвета на рисунке: шляпа крас-

ная, кафтан золотой, орел на груди черный, сапоги желтые с золотыми шпорами.

Подходит композитор Римский-Корсаков, тоже «в должность назначенный» (привезли с придворной капеллой); говорит, улыбнувшись глазами:

— Вы, Иван Николаевич, кажется, здесь единственный не в мундире?..

На Римском-Корсакове мундир придворного ведомства.

— Отчего же. Вон посланник Северо-Американских Штатов тоже в черном фраке...

Заходит в собор государев брат, великий князь Владимир Александрович, красивый, темноволосый, с блестящими серо-голубыми глазами. На великого князя возложены многие почетные обязанности, он между прочим президент Академии художеств («Искусство, если им заниматься как следует, все-таки потребует в сутки часов шесть, ну нет, слуга покорный», — сказал великий князь, занимая президентское кресло). Владимир Александрович озабоченно морщит высокий белый лоб, щурит глаза, всматриваясь в дальние углы храма, и снова удаляется — идет докладывать государю, что все исправно. Десятки лиц и особ всех чинов и званий на каждом аршине кремлевской территории следят за тем, чтобы колеса торжественной машины были смазаны, пущены и крутились безопасно, безостановочно и с предписанной скоростью, но все-таки тревожно: хочется, чтобы все обошлось и благолепно и «благополучно», по вульгарному современному складу понятий и выражений.

Появляется Исидор, митрополит новгородский и петербургский, облачается в ризы к служению. Карандаш Крамского несколькими податливыми линиями набрасывает группу духовных лиц и особ в облачении (сбоку на листе Крамской помечает: «черный муар», «лиловый», «красная»). Исидора он писал однажды, большой портрет маслом, и хорошо знает его лицо простолюдина — красная грубая кожа,

маленькне острые глаза, нос луковкой, седая борода растет из-за ушей, оставляя щеки голыми.

Общнм перезвоном грянули колокола, тысячеголосое «ура» всколыхнуло воздух. (Двадцать четыре пажа н двадцать четыре камер-пажа с густыми белыми султанами на касках, в красных, шитых золотом мундирах открывают шествне, порядок которого определен пятьюдесятью четырьмя параграфами специального документа; государь и государыня двнжутся по алому помосту под балдахином, который несут шестнадцать генерал-адъютантов.) Митрополиты отправляются к дверям собора для архипастырской встречн. Крамской, пока суд да дело, рисует два пустых троиа, ограду вокруг ннх, двуглавого орла (надписывает: «золото», «чериый орел», «крыло красное», «голубой — корона и сабля»). Их величества вступают в собор, приближаются к алтарю, преклоннв коленн, прикладываются к икоиам, всходят иа троииое место. Коротенький Исидор приподиимается иа носкн, смешно тянет вверх бороду, силясь скрестить руки иад царской главой. Стоят в тяжелых, подбитых гориостаем порфирах нмператор Александр Третий н нмператрица Марня Федоровна, которых Крамской не раз писал. Рука помнит наизусть крупные немудреные черты лица государя, его грузную фнгуру с высокой грудью, широкими боками, иепомерио развитым сидеиьем. Исидор торжественно подносит царю золотую подушку с короиой, царь сам надевает корону себе на голову.

Для роскошиого альбома «Опнсанне священиого коронования нх императорскнх величеств государя Александра Третьего и государыии Марнн Федоровны всея Росснн» Крамской исполнит акварель: царь в порфнре поверх общегенеральского мундира, трогательно подняв глаза к небу, прннимает у митрополита корону — золотое, серебряное, малиновое, красиое, ярко-голубые царские очи... Пестро, плоско, пусто, невозможно поверить, что а к в а р е л ь, что

Крамской — бумажка от конфет, игральная карта, сусальный образок, из тех, что тысячами отхлопываются на печатных станках для дешевой рыночной распродажи. (Целый альбом таких акварелей, цветных картинок-олеографий — парады, обеды, торжественные встречи, приемы, освящения, и не один Крамской автор, но также и Савицкий, Васнецов, Сурков, Маковские Владимир и Константин, Каразин.)

Государь сел на трон, государыня опустилась перед ним на колени, он снял со своей головы корону, прикоснулся ею к голове государыни, потом ему подали малую корону, которую он и возложил на августейшую супругу.

Крамской для альбома запечатлеет незабываемый момент: царь сидит на троне, властно расставив толстые ноги, обутые в сапоги с широкими голенищами (так купца, главу фамилии, сажают в кресло посреди семейной фотографии), царица перед ним коленопреклоненная, на малиновой бархатной подушке, написана со спины, — над золотой, отороченной горностаем порфирой, ниспадающей тяжелыми складками, точеные плечи, тщательно, как в модном журнале, изображенные локоны прически, — трефовая дама.

(Крамской писал государыню минувшей зимой; красивые глаза Марии Федоровны сначала увлекли его — желание быть очаровательной он принял за сердечность; парадный портрет обещал наполниться чувством; он работал горячо, горячей, чем надобно такой портрет работать. Однажды, когда он в отведенных ему покоях Аничкова дворца «проходил» портрет, появился гофмаршал двора, известный за человека очень воспитанного, светского, и начал визгливо кричать на него: кричал, что портрет непохож и что цена высока, с других-де Крамской не берет столько — нетерпеливо стучал каблуками и со стариковской яростью тряс головой, а в покоях находились сторонние лица, прислуга!.. Крамской опешил от грубого тона, от обидных слов, у него руки дрожа-

ли, стоял, опустив кисть, как нерадивый поручик на смотру стоит перед разбушевавшимся генералом, мелькали в голове обрывки высокопарных фраз — надо было одернуть старикашку, прекратить безобразную сцену, избежать позора, он даже начал решительно: «Я просил бы ваше превосходительство» — и в этот миг явственно прочитал в глазах гофмаршала, что ни посторонние лица, ни прислуга, ни он, художник Крамской, не есть особы, с которыми гофмаршал считает нужным быть воспитанным и светским, фраза застряла у Крамского в горле, сторонние лица, как бы не замечая происходящего, занимались своим делом или ничем не занимались, делая вид, что занимаются делом, слуги в роскошных ливреях с безразличными лицами бесшумно и важно двигались вдоль стен, как золотые рыбы в аквариуме. Дома Крамской сочинил письмо гофмаршалу: удостоенный заказом от государя, он, Крамской, употреблял все старания, чтобы оправдать высокую честь, он отказывался от выгодных предложений, а мог бы заработать побольше высочайше пожалованных восьми тысяч, в конце с помощью ловко построенной фразы он даже прибавил, что не считает гофмаршала компетентным судьей в портретной живописи, но письмо начиналось покорнейшей просьбой благосклонно его, Крамского, выслушать, и он постыдился отправлять такое письмо и бросил его в ящик своего стола.)

Карандаш, сам по себе чертивший группу сановников у трона, перескочил на другой листок и наметил унылую фигуру святого, изображенную поодаль на стене.

(Он не отправил тогда письмо и правильно сделал: плетью обуха не перешибешь. Чтобы успокоиться, побежал в мастерскую — изнемогая от злости, от обиды, от необходимости смолчать, от жалости к себе, за один раз написал голову Христа с веревкой на шее. К портрету государыни он вовсе охладел: приветливый взгляд стал получаться недобрым, душевное изящество фигуры уступило холодной строй-

ности самозабвенной любительницы танцев и верховой езды, он убрал милую темную прядку и тщательно написал бриллиантовый кокошник с жемчужным бордюром — сама государыня и великий князь Владимир Александрович, президент Академии художеств, нашли, что на последних сеансах портрет много выиграл.)

Глаз зацепил деталь свода, и карандаш механически перенес ее на бумагу.

(Куда потом делась эта голова Христа? Надо поискать в мастерской. Странно: вроде бы давно в душе похоронил картину, а все надеется на что-то.)

Стоит на тронном месте его величество государь-император Александр Третий, в короне, в порфире, со скипетром и державой, вокруг весь бомонд, аристократия, воины, во дворе — публика, за стеной на площади — народ. Ликуют хоры. Газеты прославляют новое царствование за добрую узду, которую наложило на наше разрушительное неразумие. Христа с веревкой на шее в картину никак не вставишь: восшествие на престол нынешнего государя, как и царствование деда его, началось с пяти повешенных.

Митрополит Исидор, увлажнив сучец миром, прикасается к челу, очам, ноздрям, устам, ушам, персям и рукам государевым, митрополит киевский отирает места помазания. Воздух сплющился от звона, колыхнулась земля — ударили одновременно все московские колокола, артиллерийские батареи на берегу Москвы-реки дали первый залп праздничного салюта. Их величества двинулись к дверям собора; раскручиваясь от царского места спиралью, следом согласно регламенту выстраивается на ходу процессия.

Яркое солнце ударило Крамскому в глаза, он жмурится, вертит головой. Уже открыли ворота Спасские и Никольские, народ хлынул в Кремль, яблоку негде упасть. Подле Крамского топчутся в плотной толпе, держась гуртом, привезенные на торжества владимирские музыканты с деревян-

иыми дудками в руках; ясноглазые улыбчивые бородачи так и просятся на бумагу (еще не ушел из жизни Крамского, в нем самом еще живет недавно написанный Мина Моисеев; веселый мужик-богатырь красуется на передвижной, среди первых номеров покоряя зрителей) — теснота, рук не высвободить, альбом тем паче не открыть, быстрая память вбирает высокие, ведрышком, шляпы мужиков-музыкантов, серые, солдатского сукна, за казенный счет одинаково пошитые к празднику кафтаны, новые лапти. Миропомазанные государь и государыня, прежде чем возвратиться в Кремлевский дворец, ходят по соборам Архангельскому и Благовещенскому, прикладываются к святым иконам и мощам. Утренний ветер утих к полудню, хоругви вяло шевелятся на древках, тяжело обмякли флаги. Солнце сильно припекает. В толпе жарко и душно. Сорочка у Крамского взмокла, помочи режут плечи. Ему кажется, что жилы у него разбухли, кровь стучит в них тупо и часто, сердце больно бьется о ребра, но иногда вдруг останавливается — он проваливается в пустоту и целое мгновение летит, замирая от испуга и неожиданности, как мальчиком летал во сне (тогда говорили — растет). Теперь вырос, старик уже, борода белая.

Ждать тяжело и уйти неловко.

(Недавно пересказали: Мясоедов в кругу товарищей изображал, насмехаясь, как Крамской почтительно ждет на лестнице Эрмитажа опаздывающую к уроку великую княгиню. Коверкая слова, передразнивал Мясоедов его, Крамского, неумелую французскую речь. Мясоедов, всем известно, зол и завистлив, не может простить ему, что он, Крамской, признан в обществе главой передвижников, хотя Мясоедов Бог весть когда первый сказал «э», но ведь товарищи-то смеются, слушая мясоедовские побасенки, смеются — этот смех Крамского преследует. Он для них старается, затевает выставки, съезды, интригует, ходит на поклон к высочайшим особам, — смеются. Недавно явился Репин: «Хочу вас

написать!» — и хоть бы искорка художническая, поэтическая промелькнула в человеке на репинском портрете, приземленный портрет, без сердечного тепла написан, словно не дорогого человека, не Крамского, а графа Стейбок-Фермора какого-нибудь, и словно не Репин — чужой портретист, Харламов какой-нибудь, написал. Посмеялся Репин.)

Сердце сладко и страшно охнуло, площадь вырвалась из-под ног, кто-то больно въехал Крамскому кулаком в спину, толпа подалась к помосту; Крамской поискал глазами милых своих мужиков-музыкантов — оттеснили куда-то; перед ним, у края помоста (что это — и впрямь видение?) — три одинаковых головы с одинаковым пробором, три одинаковых рябоватых лица с одинаковыми, точно приклеенными, темными усишками. Показалась процессия, их величества шествуют в порфирах — тяжело, наверно, жарко (ну, да ничего, он лет на десять меня моложе, думает Крамской).

Солнце ослепительно сверкает на кремлевских куполах. Газеты обещают, что с наступлением темноты на башнях Кремля вспыхнут восемь вертящихся электрических солнц (освещение будет производиться с помощью двадцати трех локомобилей Горнби, установленных на механическом заводе Густава Листа; проводники, идущие на башни, перекинуты через Москву-реку на высоких столбах); иллюминация ожидается грандиозная — электричество засияет в разноцветных стеклянных сосудах, на площади у храма Христа Спасителя среди сверкающих арками, орлами, вензелями плошек и шкаликов зажгутся тридцать два дуговых фонаря. Еще не так давно везде и всюду писали про фотоген, вот Крамской и до электричества дожил; теперь, по газетам судя, счастья надо ждать от электричества.

Хвост процессии движется несколько суетливо, нарушая степенность шествия. Теперь и поспешить не грех — все и благолепно вышло и благополучно обошлось. Люди на площади, точно прорвалось что-то, разом стронулись с места —

напирают, толкаются. Крамской бочком — и в сторону. На сегодня довольно, пожалуй. Суеты еще насмотрится: две недели подряд приемы да парады, балы да гулянья.

Крамской выбирается к Троицким воротам, на мосту у Кутафьей башни его догоняет знакомый петербургский корреспондент. Неловко вскинув короткие руки с пухлыми белыми пальцами, корреспондент вертится перед Крамским, показывает измазанный сюртук, хвастается, что смотрел шествие с кремлевской стены:

— Так, сударь, и сидел с книжечкой между зубцами. А! Однако бегу в гостиницу — писать. Апофеоз, сударь, а! Апофеоз!..

От Манежа, превращенного в казарму для откомандированной в Москву иногородней полиции, Крамской поворачивает налево. Воспоминания властно пробуждаются в нем. Дом Кирьякова на Волхонке близ храма Христа: уютная квартирка, где жили с Богданом Венигом и Кошелевым, — артельные начала, рояль напрокат, чувствительные мелодии, ежевечерне исполняемые Богданом (и ведь трогало, до слез трогало!), шахматные партии с Кошелевым (ловко он пришпиливал Кошелева!). Бедный Богдан — лет десять, поди, как умер (больше, наверно), а Кошелев теперь в Италии поселился, профессор исторической живописи, пишет библейские сюжеты — так храм Христа его жизнь и повернул... Лавчонка на углу, колониальные товары — Крамской тут финики покупал. Белый, увенчанный пятиглавием куб Христа Спасителя открылся перед ним на площади. Как он мучился в этом куполе!.. Смешные тогдашние надежды: думалось, из этого купола до светлого будущего рукой подать. Смешные тогдашние страхи: разучился писать, работать больше не умею, надо сызнова начинать, да где сил-то взять — ведь не двадцать. А все только начиналось тогда... Теперь бы все сызнова — жизнь прошла. Не двадцать — а ведь надеется... Борода белая...

Крамской подходит к храму (да что ж это — сердце все колотится, и левая рука занемела, и в горле ком, и ноги плохо слушаются). Он с тех давних пор не заходил в храм, не случалось. Полицейский чин останавливает его; он показывает именной билет на коронацию; чин, не заглянув в билет, берет под козырек.

С залитой солнцем площади Крамской ступает в прохладную полутьму. Пыльные косые полосы света прорываются в узкие окна. Еще ни единой свечечки не зажжено, освящение храма имеет быть через одиннадцать дней, в праздник Вознесения. Священнослужители утвердят престол; соединяя части его, забьют гвозди, как положено, камнем. Митрополит зажжет первый свет на горнем месте, от него возожгут свечи по всему храму: вспыхнет золото окладов, засияет белый мрамор восьмигранного алтаря, заиграет узорчатым ковром темно-зеленый Лабрадор и шокшинский винно-красный порфир, в дальних углах лампады затеплятся лиловыми звездочками. Пока сумрачно. Крамской запрокидывает голову: Саваоф, вдруг чем-то напомнивший ему Михаила Васильевича Дьяконова, пролетая над ним, благословляет его обеими руками. (Сперва хотели сделать левую руку простертой, а правую как бы чертящую в воздухе эскиз вселенной — покойный митрополит Филарет запретил.)

Крамской помнит, как, измученный жарой и духотой, метался, будто в ловушке, под раскаленным колпаком купола; Сонечка приехала в Москву его успокаивать, он вдруг заплакал: «Да ведь я себя продал, Соня, силы мои продал, талант, ум», — впервые выговорилось; она испуганно прижала к своей груди его голову, чтоб замолчал. Дешево продал: роздал деньги помощникам да артельщикам и остался ни с чем — все сызнова начинать. Конечно, прижились он тогда при храме, как Кошелев, тоже был бы уже профессором, обитал где-нибудь в Риме или во Флоренции, а если в Петербурге — был бы «ваше превосходительство», не ина-

че. Но он ушел от этого коротконогого Саваофа, выбрал для себя другое будущее: у него свой идеал — величайший из атеистов, который низверг с небесного купола старика Саваофа и объявил обителью Бога человеческий разум и сердце человеческое, и был за то осмеян и казнен, Крамской все-таки обязан написать главную свою картину, иначе смех людей, которые до сих пор ждут от него чего-то, казнит его. Вот только с сюжетами коронации покончит…

Летит над Крамским Бог Саваоф, обеими руками благословляет его. Крамской вспоминает, как в последний момент повернули вниз головой среднего серафима, чтобы удлинить Саваофу ноги на два аршина. Ему смеяться хочется, и почему-то слезы на глазах. Он опускает голову и тихо выходит из храма.

НАДЕЖДЫ

> Искусство... живое, вечно меняющееся...
>
> *И. Н. Крамской*

РАСЧЕТЫ

> Зависимость от семейства, другая от службы, третья от цели в жизни, которую себе назначил, и, может статься, наперекор судьбы... Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов.
>
> *А. С. Грибоедов*

Всем известная «Неизвестная» Крамского — красивая, изысканно одетая молодая женщина в коляске посреди Невского, против Аничкова дворца, куда хаживал Крамской писать государя и государыню, легендарная неизвестная, загадка, долго толкавшая к поискам — кто она? Беспомощные предположения перемежались необоснованными открытиями, время от времени упоминались имена баронесс или актрис, потомки сопоставили «Неизвестную» с Анной Карениной, о которой Лев Николаевич Толстой написал десятью годами раньше, чем увидело свет полотно Крамского, с Незнакомкой Блока, которая появилась лет на двадцать позже картины (название «Незнакомка» укоренилось среди зрителей равноправно с «Неизвестной»). Но недавно вдруг вынырнул из частного собрания в Чехословакии этюд к картине (так называемый «пражский этюд»): та же самая женщина и совершенно не та, хотя сходство «модели», «натуры» для этюда и картины несомненно и поза ее в обоих случаях почти полностью сохранена. Пражский этюд «закрывает» поиски, «убивает» открытия, выводит «Неизвестную» из ряда портретов Крамского: не «Портрет Неизвестной» — просто «Неизвестная», картина.

Женщина с пражского этюда некрасива, простовата, резка, пожалуй; характеристика явственнее: в ее надменности — оттенок грубоватой чопорности, в презрении — оттенок развязности; лицо тяжелее и черты лица грубее, рот некрасив, полные губы откровенно чувственны, вздернутый нос совсем «сапожком», глаза плотнее прикрыты, ничего загадочного в них нет, взгляд вызывающий, сверху вниз.

Поиски прототипа больше увлекали потомков: современники, хотя и называли иногда «Неизвестную» *портретом* баронессы L, г-жи M или г-жи N, хотя и допускали, что имеют дело не с картиной, а с *этюдом*, за которым стоит действительно существующий прототип, но изображенный Крамским *социальный* тип определили почти единодушно. «Эта вызывающе красивая женщина, окидывающая вас презрительно чувственным взглядом из роскошной коляски, вся в дорогих мехах и бархате, — разве это не одно из исчадий больших городов, которые выпускают на улицу женщин презренных под их нарядами, купленными ценою женского целомудрия. А если они позволяют себе смотреть с презрением на это общество, то оно само и виновато, — пишет близкий Крамскому художественный критик П. М. Ковалевский. — Картина это, или этюд, может быть, портрет действительного обличительного свойства, и за такое обличение художнику спасибо».

Стасову, наоборот, не нравится, что Крамской написал «кокотку в коляске» (не нравится и *как* написал), но слово сразу найдено, произнесено: «кокотка» — определение социально точное.

Современники почти единодушно говорят о «Неизвестной» так, словно видят не картину, а этюд к ней с его резкими, явственными характеристиками. Вряд ли потому только, что были ближе к замыслу Крамского. Наверно, и потому, что образ, созданный Крамским, был им ближе и понятней, чем потомкам, за внешним они легче и быстрей угадывали суть.

Для современников «Неизвестная» Крамского — картина, этюд или портрет общественной нравственности. Тогдашние исследователи нравов писали о неизбежных жертвах «общественного темперамента», ссылались на Руссо («Рядом с умственным прогрессом идет нравственная испорченность»). Современное общество превратило женщину, как и все вокруг, в предмет купли-продажи. Обличительного свойства портрет такой женщины («исчадия больших городов») обличает и породившее ее общество («большие города»).

Когда Репин написал «Парижское кафе» с роскошной кокоткой на первом плане, Крамской (не одобряя обращения Репина к парижской теме) высоко оценил «идею картины»: «...Эта картина могла беспощадно, неумолимо поднять в буржуазии (говорю опять это слово) представление о действительной мерзости, в которой общество начинает полоскаться...»

Крамской смолоду признавался: «Всегда, где бы я ни был, где много публики, мне как-то грустно именно потому, что мне женщины тут кажутся такими подлыми, каждая одевается именно так, как мне не нравится, старается выставить как будто напоказ то, что она считает в себе самым лучшим, та показывает плечи, та грудь, а та еще что-нибудь, одним словом, гнусно...» — это в доброе старое время, в шестидесятые годы, в патриархальной Москве; несколькими годами позже, в Берлине, в Париже, созерцание женщин подтверждает его панические мысли об упадке нравственности и крушении человечества (ища спасения, он ходит в Лувр смотреть Венеру Милосскую, «богиню настоящую и в то же время реальнейшую женщину»).

Если бы Крамской, работая над картиной, развивал все то, что намечено было в этюде («пражском этюде»), «Неизвестная» вряд ли вызывала бы впоследствии столько споров, — стремление раскрыть явление вылилось бы в откро-

венно обличительную иллюстрацию. Но Крамской уходит от вызывающей иллюстративности этюда. Как и в других своих «картинах-портретах», он ищет многозначности «иероглифа». Как в лучших поздних портретах, он по дороге от этюда к картине проходит путь от «намеков» к изображению «живьем». Обличая общественную нравственность, он пишет одну из тех всем известных «неизвестных», что (по словам тогдашних газет), «соблазнительно лежа в щегольских экипажах», спешат в театры, клубы, рестораны, на скачки и в прочие публичные места — «вывозят себя на продажу» (но при этом он и о Венере Милосской не забывает).

На пути от этюда к картине Крамской устраняет резкость характеристик: женщина с пражского этюда досказанное героини «Неизвестной», но, выигрывая в характерности, она теряет в загадочности, в обаянии; в картине Крамской притушевывает бьющую в глаза определенность, «поднимает» натуру, подчеркивает ее красоту, — от этого всеобщая купля-продажа еще страшней. Продажность красоты подлинной углубляет трагедийность образа.

Красоту Неизвестной Крамской пишет увлеченно и увлекающе. Красота, по его словам, сильно на него действует.

Однажды, еще в давние артельные времена, ввалилась в их общий дом ватага артельщиков-художников, с холодом мороза на шубах, они ввели в зал красавицу, черноглазую брюнетку — дивное лицо, рост и все пропорции тела (Репин рассказывает): «В общей суматохе быстро загремели стулья, задвигались мольберты, и живо общий зал превратился в этюдный класс. Красавицу посадили на возвышение... Оправившись, я стал глядеть из-за спин художников... Наконец, я добрался и до Крамского. Вот это так! Это она! Он не побоялся верной пропорции глаз с лицом: у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И кончик носа с ноздрями шире междуглазья, так же как и у нее, — и какая прелесть! Вся эта теплота, очарование вышло только у него».

Красота Неизвестной написана без этой подкупающей открытости, горячечной непосредственности. Мглистый, пробирающий до костей холод, женщина выявлена из все окутавшего, заполнившего город туманного воздуха, как выявляют ретушью нужное изображение на умышленно недопроявленной фотографической пластинке, царственная красота женщины непроницаема. На пути от этюда к картине Крамской оставляет мысль написать пугавшую его смолоду дерзость женщины — «исчадия», пишет властную и манящую красоту, опустошенную на публичном торжище.

Царственно возвышается Неизвестная над заиндевевшим, мглистым городом, лежащим у подножия ее щегольского лакированного трона-коляски, — вокруг бело и пусто: холодный, пустой в бездушной многолюдности город низвел женщину до уровня вещей, для нее и как бы заодно с нею купленных. (Красота женщины вещна, вещи ее написаны если не одушевленно, то в своем роде чувственно: нежная смуглая кожа Неизвестной, кожа перчатки и кожа, которой обита коляска, объединены не только тоном, но и общей ч у в с т в е н н о с т ь ю письма.)

«Ты здесь, мы в воздухе одном, твое присутствие как город...» Образ города: замершая и как бы пустая мглистая улица, выползающий из тумана тяжелый силуэт Аничкова... Когда пишут об этом времени, часто вспоминают Горького — «Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной, гасли яркие звезды надежд», цитируют Блока — известные строки про годы дальние, глухие, про сон и мглу, про совиные крыла Победоносцева, простертые над страной...

В одном и том же 1883 году появляются «Неизвестная» Крамского и «Курсистка» Ярошенко.

Девушки-курсистки в простом темном платье, в высоких ботинках спешат по сумрачной промозглой улице на лекцию или на частный урок — уверенно стучат по серому камню стоптанными каблуками.

Проносятся мимо разряженные «неизвестные» — брызги летят из-под больших, обутых в мягкий каучук колес.

Ездит на извозчике по улицам столичного города Санкт-Петербурга известный художник Иван Николаевич Крамской...

«Я себя продаю: кто купит?» — Крамской пишет Третьякову в самый разгар работы над «Неизвестной»: хочет продать себя на год за двенадцать тысяч. Через три года после того, как объяснил Третьякову, что следовало работать другое, он снова уговаривает себя, Третьякова, всех остальных: надо опять приняться за картину, ах, надо бы, надо бы, — зимой он с надеждою ждет лета, летом зимы, перекладывает с недели на неделю, на «после Пасхи», на «после Рождества», на «после окончания того, что на очереди...» Уже занавеска коленкоровая вылиняла, и прут железный, на котором прилажена занавеска, поржавел...

«Хохот» висит за выгоревшей занавеской, Крамской никому его не показывает, но, продавая себя, предлагает его в заклад. Третьяков как осмотрительный купец не хочет «кота в мешке» и как ценитель искусства не ожидает «ничего истинно художественного» от холста, который вместо превращения в картину превращается в предмет для получения ссуд; он подозревает Крамского в «умышленном неокончании» картины. В вопросе Крамского: «Выгодно ли комунибудь прокормить меня год, что о б о й д е т с я в 12 т., и в з я т ь с е б е в с е, ч т о б у д е т с д е л а н о?» — Третьяков подчеркивает последние слова: над предложением Крамского он думал по-деловому и отказал.

Крамской через три дня снова пишет Третьякову, пускается, конечно же, в объяснения: вся его беда в том, что не умеет, как другие, — два дня для публики («ходить за хлебом»), а остальное для себя. «Купите меня, пока не испортился, как машинка; может быть, я даже доходная машинка». Но в е ж л и в ы й Третьяков боится не понять «досто-

инства затей» Крамского. В третьем письме, уже не длинном, Крамской просит прощения за *вздор*, за ненужный *лиризм* предыдущих писем: «Воротиться к юности нельзя, чтобы начать сызнова и поставить себя так, как все художники себя ставят, т. е. работают, что хотят, а публика покупает... Быть может, я и в самом деле ничего больше, как портретист, но я пробовал раза два-три того, что называют творчеством, и вследствие того попорчен...» За двенадцать тысяч он надеется купить «полную и безусловную свободу» для творчества. (Антокольский острит, что готов последнюю рубашку продать, лишь бы стать богатым и не брать заказов.)

«Меня ли общество не ценило? — грустно признается Крамской, уже отчаявшись и не найдя покупателя. — Нет, общество платит и платило мне то, что я спрашивал. Не вина общества, что я не хотел и не мог довольствоваться ролью простого портретиста». (После смерти Крамского, вычитав в статье о нем «мученика портретов» и «мученика искусства», Третьяков внесет трезвую коррективу: «Он, вернее, мученик сложившихся обстоятельств»; и пометит в сноске: «Полет не по силам, непрактичность, мишура столичной жизни и пр.».)

В конце концов, и он, как другие, пишет что хочет (*что может*), и продает что пишет: вот написал «Лунную ночь», занят «Неутешным горем», «Неизвестной», главное же — работает портреты. Больше он, кажется, ничего и не хочет: «Хохот» за выцветшей занавеской не в счет — он не писать его хочет, а написать (если бы отдернуть однажды занавеску и увидеть картину такую, какой мечталась долгими ночами); есть картины, которые, оставленные, «сами дописываются», «Хохот» не из таких — время беспощадно разрушает ее. Крамской ни перед кем не отдергивает занавеску, а за год с небольшим до смерти признается, что «сам не видал своей картины (которая только начата) вот уже шестой год».

Он хватается писать «Иродиаду»: красивая женщнна в легком, полупрозрачном одеянин рассматривает лежащую перед ией иа блюде отрубленную голову Иоанна Крестителя. «Казалось бы, какой сюжет мог больше ему идти, — восклицает Стасов. — Тут был весь тот трагизм, вся та тягостная мысль, которые были нужны его натуре». Стоило уходить из Академии, заваривать Артель, Товарнщество передвнжников, отвергать Салон, ломать голову иад нмпрессионистами, бороться за новое нскусство н постоянное обновление его, стоило писать «Христа в пустыие», «Неутешное горе», портрет Льва Толстого, стонло расстаться с «Хохотом», стоило, продавая себя, покупать свободу, чтобы изобразить грустную даму с обнаженными руками у столика, на который подана на блюде голова солиста итальянской оперы! Кажется, ему теперь и свобода ие нужна — поздно: «От меня ждать больше уже иечего. Я в самое лучшее свое время старался себя сохранить для своего будущего н для искусства... Да так всю жизнь и прождал»...

Он посылает Победоносцеву для рассмотрення проект памятника Александру Второму (памятник предполагают воздвигнуть в Московском Кремле): «Мне бы хотелось, чтобы результатом памятника было крестное зиамение у всякого простого русского человека». Дорогого хочет — мгиовенного душевного отзыва!

Проект: четыре лестнпцы ведут иа большую площадку, обнесенную перилами, на которой установлена меньшая четырехугольная площадка с полукружием, также обнесенная перилами, к этой меньшей площадке ведут трн лестннцы; на меньшей площадке тронное место, как в Успенском соборе (трон н стол для регалий), возле трона фигура императора в молитвенной позе; на двенадцати ступенях у троиа фнгуры сановников с государственным знаменем, государственным мечом н государствеиными актами, «имеющимн быть прочнтанными впоследствни», а также фнгуры вониов с саблей на-

голо, герольдов, часовых, церемониймейстера, митрополита Филарета, протодиакона, мальчика в стихаре с посохом, властителей покоренных народов, Шамиля, ханов Средней Азии, депутатов народа русского, польских крестьян с хлебом-солью, болгарских депутатов с образом — всего около тридцати фигур; к тому же орнаменты в русском стиле, и гербы губерний из бронзы, и мозаичная картина — в бозе почивший император в Петропавловском соборе при отдании ему последних почестей. И впрямь перекрестишься!.. Проект Крамского внешен и, вопреки желанию его, катастрофически бездушен — казенный проект, в котором художник, как церемониймейстер, как гофмаршал какой-нибудь, не создать пытается, а боится позабыть, учитывает все пятьдесят четыре параграфа, предусмотренные церемониалом.

Победоносцев, ознакомившись с описанием пышной громады, предположил, что «великий образ» коронации, коей Крамской был свидетелем, «не дает ему покоя». (Сам Крамской в откровенном письме к Третьякову признается: «Так как тут пахнет не более, не менее как миллионом, то естественно голодному алкать».) Сделанный Крамским проект памятника плоског, как и дешевые олеографии коронационного альбома; то, что это скульптура, не спасает его от плоскости. Проект неосуществим: за словесным описанием нет пластической концепции, без которой, согласно Крамскому, произведение изобразительного искусства появиться не может. Десятью годами раньше Крамской осудил проект памятника Пушкину, предложенный Антокольским: поэт сидит на высоком постаменте (скале), по лестнице, окружающей постамент, поднимаются к поэту герои его творений. «Остроумное сочинение», но пластическая мысль несостоятельна — Крамской противопоставлял громоздкому проекту античные скульптуры: «Они изображали своих великих людей просто портретами, на простом цоколе, и больше ничего». Теперь обер-прокурор синода Победоносцев отзывает-

ся о проекте художника Крамского почти теми же словами: «В проекте слишком много фигур, которые подавляют его и отвлекают от центральной мысли. Группа выходит величественная, но громоздкая...» Проект оставлен без рассмотрения, исправлять его Крамской тоже не берется: каждая снятая со ступени помпезной пирамиды фигура яснее обнажит бездуховность, бездушность замысла.

В письме к государю обер-прокурор характеризует Крамского лестно: «Душа живая, русская и религиозная». По рекомендации Победоносцева высочайше благоугодно доверить Крамскому заказ на изготовление образов-картин для русской посольской церкви в Копенгагене; заказ почтенный — Александр Третий, по признанию его, «страсть как любит получать образа». («Душа живая», принимая «всякие заказы», пишет с печальной надеждой: «Думаю, что через год совершенно буду чист от долгов, да, вероятно, буду чист и от сил и от энергии».)

«Возле меня давно уже нет никого, кто бы, как голос совести или труба архангела, оповещал человеку: «Куда он идет? По настоящей ли дороге или заблуждается?» — голос совести самого Крамского диктует ему эти строки, бесстрашные и печальные; откуда раздастся труба архангела, он не знает...

АВТОПОРТРЕТ С БУДУЩИМ

Умение уметь глядеть...
П. П. Чистяков (о Крамском)

Скучный городок Ментона переполнен больными, почти исключительно безнадежными. Утром, когда горячее солнце, скатившись с близких гор, течет в узкие каменистые улочки, согревает серый камень стен и мостовых, приветливо заглядывает в окна, обитатели городка, подобно дантовским те-

ням, вызванные властной жаждой жизни, тепла, света, выползают из своих убежищ, уныло бредут к набережной, к общественному саду, и солнце впрямь творит чудеса — они движутся резвее, бодро беседуют, жестикулируют, на их лицах даже появляется нечто напоминающее улыбку, но, не успеешь оглядеться, солнце уже клонится к закату, откуда-то снизу, будто из преисподней, начинают доноситься усердные голоса лягушек, страдальцы, наскоро раскланявшись, торопятся по домам — кашлять в унылых комнатах, слабо натопленных экономной хозяйкой и дурно проветренных, чтобы не уходило скудное тепло, запираются в них до завтра. Только не у всякого оказывается это завтра...

На кладбище ленивое благоухание роз, аккуратные аллеи обсажены густым кустарником, розы чайные, белые, розовые розы (и вдруг неожиданно тяжелый, слегка качающий ветку ярко-красный цветок), прозрачные подвижные тени серебристо-серых оливковых деревьев, черные тени кипарисов, чистая белизна памятников — разрушенные колонны, погасшие факелы, ангелы с поникшими плечами: Иван Николаевич любит гулять по кладбищу, он не боится грустных мыслей и не бежит от зрелища смерти, он давно смирился с неизбежностью постоянного обновления и твердит о своей старости, как бы уступая больше места в жизни тем, кто идет следом. Профессор Боткин вытолкал его сюда, в Ментону, из сырой петербургской весны. Здесь и правда хорошо — солнце, воспетая в стихах лазурь Средиземного моря, розы, лимоны (поистине «край, где апельсины зреют»); здесь ему, конечно, полегче — аорта не колотится о ребра с болезненной яростью, и дыхание так страшно не захватывает, и кашель «упорядочился» (мучает не когда придется, а два раза в день всего), но Иван Николаевич в спасение от Ментоны не верует, как не верует в спасение от йодистого кали. Он шутит, что при таком-то кладбище, как в Ментоне, умирать где-нибудь в другом месте просто неприлично — тут и вид

хороший, н к небу близко, и (не менее практнческое соображение) сухо. Крамской ие умрет в Ментоие весиой 1884 года, у него еще три года впереди...

Из Ментоны ои ходит пешком на Кап-Мартеи, поросший пиниями и точно висящий в густом запахе смолы; по дороге он отдыхает в оливковой роще, про которую говорят, что оиа помнит рнмских цезарей. Он рисует узловатый, жилистый ствол старого дерева — десятки стволов как бы сплелись, срослись в один, — ои пробует иаписать такой ствол, освещенный солнцем, иаписать у самого корня: ои хочет иапнсать, как растет дерево — не обновление н продолженне жизнн, не свежие побеги, ветви, а начало ее, основу, вгрызшийся глубоко в землю корень. Он думает о том, что соки земли на пути к иовым побегам поднимаются по вековому стволу н текут по заскорузлым старым ветвям. Ои думает о бессмертии, ие о бессмертии Иваиа Крамского — о бессмертии искусства: как писать, чтобы холсты не стали памятниками известного увлечения, одной человеческой смены, чтобы они приобрели самостоятельную ценность? «Нужен голос, громко, как труба, провозглашающнй, что без нден нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописн живой н разительиой иет картины, а есть благие намерения н только».

Мысли о благих иамерениях мучительны, как ежедиевный кашель: «От меня ждать уже нечего... ждали, ждали, да н ждать перестали», — вот взял заказ написать образ для русской церквн в Ментоне (не ради деиег: образ намереваются поместить в часовне, возводимой на кладбище)...

Он давно не пишет автопортретов; иногда фотографируется. Есть фотография — Иваи Нниколаевнч покойно сидит на мягком стуле перед установленным наподобне легкой парты мольбертом. Крамскому и пятидесяти нет (ему и ие будет пятидесяти — не доживет), но на фотографнн он н правда с т а р и к: хотя волосы лишь тронуты седииой, борода совсем седая; главное же, старнковская тяжесть в огрубевшнх

чертах лица, в согнутой шее, сутулых раздавшихся плечах, в левой руке с платком, неподвижно лежащей на мольберте, в устало вытянутых ногах — скорее, не тяжесть, а притяженне к земле (когда про человека говорят, что «в землю растет»). Пенсне иа носу, в правой руке карандаш — Крамской работает сосредоточенно, но скучно, обыденно, даже перед аппаратом не удалось изобразить вдохновения: привычно н уныло рнсует заказ с фотографнн.

В Ментоне на небольшом куске картона ои пишет автопортрет — странный, удивительный, можно бы назвать его «автопортретом с дочерью», ио как-то ие принято про этот картои — «автопортрет», он числится в разряде картии: «Крамской, пишущий портрет своей дочерн»[1].

И все же — а в т о п о р т р е т, хотя сам художник взят со спины, темным пятном, силуэтом, поворот головы незиачителен, контур лица прн таком повороте едва намечен, захвачеи лишь самый «край» — выпуклость лба, бровь, резкая впадина глаза, кончнк носа, усы, борода. Он так же сутул, и спина его так же грузио-округла, как на фотографии, н сидит он иа низком стульчике, широко расставив согнутые в коленях иоги, как бы несколько придавленный к земле, ио «земиое притяжение» уравиовешеио изображеиным в центре картона холстом на мольберте, портретом дочерн, который пишет Крамской. Темный н тяжелый силуэт старого художннка — н перед ннм на холсте обращенное лицом к зрителю прекрасное существо, юное, чистое н возвышенное, солиечное и яркое (радостным цветовым пятном), н, так же выразительно, как передана на этом случайном куске картона «действующая» на Крамского сила тяготения к земле, открывается устремленная в полет сила юности. Тонкая кисточка, которой художник кладет последние мазки, пока соединяет их — взлетающую юность н «в землю растущую»

[1] Дочь Софья Ивановиа была с Крамским в Ментоне.

старость; тонкая кисточка — вдохновение, соломинка, за которую держится старость, веточка, по которой тысячелетний корень посылает свежим побегам живительные соки.

Маленький картон, автопортрет с дочерью, в разряд картин занесен, конечно, не случайно: это — к а р т и н а по глубине замысла (внешне не сразу ощутимой), по значительности идеи, по жизненной диалектике, высказанной в ненадуманном сюжете, высказанной к тому же подлинно живописными средствами, которые не рациональным, искушенным умом найдены, но подсказаны все еще пылким сердцем. Крамской на автопортрете с дочерью стар, темен и тяжел, зрителю не дано заглянуть в глаза его, но картон «бедово заряжен», дышит бодростью, оптимизмом, потому что «заканчивается» старый художник солнечной и яркой юностью, расцветшей на конце вдохновенной кисти...

Вскоре после возвращения из Ментоны он пишет приятелю с дачи на Сиверской: «Если я и сижу под тенью... то уж никак не дерева, а скорее, навеса, так как у нас нет еще таких взрослых деревьев: все еще молодо. Вообще я окружен молодежью. Как кому, а я ничего, переношу отсутствие сверстников», — несколько шутливых строк, «похожих» и на автопортрет с дочерью и на размышления в оливковой роще.

— Они меня сами научили понимать их иначе, чем, признаюсь, я, грешный, с чужого голоса понимал их, — это Крамской говорит о молодых, о «нынешних», о будущих. — В первый раз как-то, это было на даче, сел я на скамейку, и тут же сыновья с товарищами — студенты, академисты, молодежь толковая, — но ведь молодежь же, — судят и рядят, да так горячо. Я сперва если и не совсем презрительно, то, сознаюсь, со снисхождением-таки стал прислушиваться, потом мало-помалу уже со вниманием. Дальше да больше, подсел поближе и шляпу снял. Нет, думаю себе, нам в их годы и в голову ничего такого не приходило. Куда ушли!.. Боже мой, куда они ушли! После я проверял еще их — и увидел,

что уважать надо, положительно уважать, а не со снисхождением относиться...

Возможно, мемуарист, пересказавший эти слова, «прессует» события, движимый стремлением коротко и полно сообщить об отношении «позднего Крамского» к молодежи; возможно, Крамской, передавая мемуаристу свои чувства и соображения, облек рассказ в форму незамысловатой новеллы, «случая». Трудно представить себе, что Крамской, который по своему положению в Товариществе передвижников постоянно имел дело с молодыми художниками, а по интересам, его не оставлявшим, постоянно занимался поисками новых форм художественного образования, вдруг от одного разговора на даче «прозрел» и стал по-новому относиться к молодежи, трудно представить себе такое, тем более что и многие другие высказывания Крамского и многие известные факты свидетельствуют о пожизненно добром и уважительном отношении его к тем, кто идет следом, и вся жизненная философия его, непрестанная вера в будущее, этого от него требовала. Но в словах, пересказанных мемуаристом, есть оттенок, именно для «позднего Крамского» характерный, — чувство собственного предела, предела «времени Крамского», в котором именно ему, Крамскому, принадлежало право судить и рядить, чувство, что будущее, куда ему, старику, не попасть, больше не за горами, уже созрело, рядом, ушло из-под его опеки, для этого будущего он уже не учитель, каким был вчера для тех, кто пришел с ним в сегодня, он сам, почтительно сняв шляпу, слушает это будущее и учится у него. Репину удалось тонко передать этот оттенок: «Он хорошо знал, что дни его уже сочтены... Но по-прежнему он любил общество. По субботам у него собиралось много молодежи, сверстников детей его. Кабинет его был полон юношами и их товарищами. Спорили, играли в винт и даже много курили. Все это было ему приятно и на все это он смотрел, душевно улыбаясь».

«Итак, у меня больше нет планов»... Все надежды на будущее, на молодое: он воочию видел не только предел своего искусства, но жизни своей предел, воробьиный шажок этот, который ему остался, — он по три раза на дню, валясь на тахту от боли и удушья, со всеми прощался, и с близкими, и с дальними, и со сверстниками, и с молодыми. «Он «заводил» себя морфием и работал, работал... Его портретные сеансы продолжались по пяти часов сряду. Этого и вполне здоровый не вынесет. Стоит, вскрикивает от боли и продолжает с увлечением», — свидетельствует Репин. Но и в эти последние годы, когда в жизни осталось, кажется, только боль, морфий и работа, работа (с увлечением работа), но и в последние годы, и в последние дни, и в последний день и мгновение он по-прежнему печется об искусстве вообще, у него есть планы, до искусства вообще касающиеся.

Мясоедов вспоминает о нелегкой жизни, которая выдалась под конец Крамскому: «Портреты отнимали массу времени, картины давались трудно, бедное воображение, не имевшее ничего общего с рогом изобилия, утомленное постоянной работой, не поднималось, пришлось прибегать к «всеразъедающему анализу» для самоутешения, а снизу поднимались новые силы...» — тирада подводится к тому, что Крамской должен был новым силам явно или тайно противодействовать. Но никогда под натиском наступающих и отодвигающих его новых сил не захотел Крамской сказать своему мгновению: «Остановись!» «Это был человек, который не останавливался на одной точке, хотя бы эта точка была золотая», — скажет о Крамском Антокольский. В Ментоне он гулял на кладбище, шутя (а может быть, и всерьез) просил похоронить его здесь, но в искусстве призывал «бежать со всякого кладбища» (совет товарищу-художнику в отчаянном, безнадежном письме: «Я давно уже работаю впотьмах»); бежать с кладбища — совет бежать и от него, Крамского.

Его восхваляют в пошлых стишках: «Напрасио Репин мнит как портретист затмить в искусстве кисть бравурную Крамского», — а ои, поучая Суворнна верио смотреть жнвопись (для отчета о выставке), объясняет без обиняков: «Теперь о горьком личном чувстве, что «школа ушла вперед»!.. Обратите внимание на портрет Репина Стасовой[1]. Посмотрите, ради Бога, какая оригинальиость во всем: все лицо сверкает по отклоняющимся плоскостям настоящнми живыми тоиами, а руки? Отсюда перейдите к портрету моему Л. Г. Г.: «Девушка с корзииою цветов»[2] — н вы ясно увидите, что это только художннк притворяется, что будто бы ои иаписал это иа берегах Средиземного моря, среди мрамора н роз, а, в сущности, все это сделано в комнате н в Петербурге, и главиое, в комиате, да и то иеверио в красках, а так, как, наконец, по рутине выходит».

Бенуа, как бы от имеии молодежи коица прошлого столетия, вспомннает, что на фоне «сухого, чересчур трезвого и рассудочиого творчества Перовых, Крамских и Шишкниых... появление картин Репиаа действовало как приток свежего воздуха», — наверио, Крамской (с болью сердечиой) подписался бы под этими строками. «Ведь как мы все, старые живописцы, пишем... Например, Шншкин: пишет, положим, иебо, пишет, пишет — иедостало краски домазать угол, ои, иичтоже сумияшеся, берет маслица, разбавляет краску, н ее хватает докрасить н т. д. Между тем в небесах у пейзажистов-живописцев иет вершка одиого тоиа, даже в белом простом небе. Потому что, как только одна краска идет долго, так и выходит выкрашеио, а ие иаписано. И Клодт и Шншкии — оба не сталн хуже, а только другие ушлн дальше», — это уже сам Крамской пишет о себе, о своем времеии.

---

[1] То есть портрет Н. В. Стасовой, написаниый Репииым.

[2] Портрет Л. Г. Гиицбург.

Вроде бы знал, что дни сочтены, — должеи цепляться за свое время, за свое нскусство, но он не верит, что бессмертие есть возведение чего-то временного в постоянное н непреложное: на том стояли еще в пору академических антиков, на том н теперь стоим. Бессмертие — ие преграда на пути, а само движение. Искусство не останавливается; старое если и остается в нем, то не повторенным, а обновленным: «К старой живопнсн воротиться решительно невозможно... Молодость бывает только однажды...» Крамской не бросается поперек движения, не объявляет свою молодость, свое нскусство, свою борьбу каноном, остальное же все «от лукавого». Он утверждает, что, вопреки прежним бунтарям, ему самому, Крамскому, вопреки, нынешннй молодой н талантливый художник отделяется от Академии, «ломая голову» не только над новым не академическим сюжетом, но н над тем, «который из сюжетов может быть нсчерпан живопнсью».

Он н сам, Крамской, ищет путн нсчерпывать сюжет живописью: позднне портреты Крамского, заслужнвшие у многих критнков, тогдашннх н последующнх, часто справедливые упреки в салониости, требуют и нного осмысления.

Стасов за четыре года до смерти художннка хоронит его, о нем сожалеет: «Вот насчет Крамского я совершенно расхожусь с большинством публики: это не успех в колорнте, а только «потуги» человека, не обладающего колоритом, а ищущего его «на европейский лад». Детн Гннцбурга, мадам Вогау, кокотка в коляске — это не картины, а потуги! Как им далеко до портретов Толстого, Литовченки н Суворина. Вот те были писаны нскренно, просто, без потуг н искания эффектов. В новых вещах тела нет, а только краски, нсканным н до некоторой степенн достнгутым. А как я желал бы прежнего Крамского!! По-моему, он теперь на скользкой дороге».

Сожаления Стасова несколько преувеличены; Третьяков, которому адресовано письмо, соглашаясь со Стасовым, «успокаивает» его:

«Мне прежние лучшие работы Крамского также больше нравятся этих последних, но между ними есть вроде прежних...»

Рядом с портретами мадам Вогау и дочерей барона Гинцбурга повешены на Одиннадцатой передвижной портреты физика Петрушевского, художников Соколова и Киселева — произведения «прежнего Крамского», рядом с «кокоткой в коляске» стоит богатырь Мина Моисеев, «Крестьянин с уздечкой». «Прежний Крамской», которого так желал бы Стасов, не кончается и не кончится — впереди еще «Неутешное горе», портреты такие, как астронома Струве или Василия Ивановича Сурикова, молодого, будущего — поднимающаяся новая сила (тотчас после смерти Крамского Репин сообщит Сурикову: «Видел портрет, который он написал с вас, — очень похож и выражена вся ваша сила богатырская. Написан он плохо, но нарисован чертовски верно и необыкновенно тонко, до виртуозности своего, совершенно своего, рода»).

Не стоит оплакивать «прежнего Крамского», можно также не соглашаться со Стасовым в оценке «Неизвестной», им уничижительно освистанной, можно предполагать многие достоинства в портрете Вогау, которые находили все, кажется, кроме Стасова, современники (даже строгий Третьяков видит в портрете г-жи Вогау «много прекрасного»), но нельзя не заметить того, что заметил Стасов: в последние годы жизни Крамской пытается подчас («потуги») не просто раскрыть в портрете «сумму характерных признаков», а раскрыть ее живописными средствами, по-новому осознаваемыми. Вряд ли следует противопоставлять «нового» Крамского «прежнему», того более, «прежним» Крамским «нового» побивать: и «прежний» Крамской и «новый» — одно и то же лицо, один и тот же художник. «Новый» Крамской — это стремление «прежнего» к новому в искусстве и бессилие

художника, запертого в отпущенные ему пределы. И вряд ли следует видеть «падение» Крамского в том, что он пишет, к примеру, «Девушку с кошкой» или «Женщину под зонтиком» — салонность не от названия, не от темы: «Девушку с кошкой» пишет в те же годы Ренуар, а «Женщину под зонтиком» несколькими годами позже Крамского напишет Репин и создаст одну из замечательнейших своих вещей — «На солнце»; но Репин, в согласии с пророчеством Крамского, художник нового искусства, он овладеет приемами и средствами новой живописи, главное же — ее видением мира. Салонность Крамского — не подлаживание под моду, а обреченная на неудачу попытка художника с прежним ви́дением мира и прежними живописными средствами писать по-новому.

Товарищи — одни доброжелательно, другие нет, — но, по существу, почти одинаково будут вспоминать последние жизненные «потуги» Крамского.

«Им всецело овладела бесконечная любовь к людям, особенно к своим близким, кровным, к детям. Он всего себя уже отдавал на жертву им. Ему было не до искусства! Работать для них, оставить хоть что-нибудь для их обеспечения — вот о чем была его главная мысль и забота. Он «заводил» себя морфием и работал, работал...» — скажет над его могилой Репин.

«Жил он напряженно и болезненно, работал много, и более всего портретов, семья привыкла к роскоши, деньги шли без счета, сам он, человек очень простых привычек, любил представительность и обстановку, которая и пожрала в нем художника... Вся эта гадкая неопределенность мучает и терзает, а тут семья хочет веселиться, мальчики вино пить, дочь танцует и поет. Нужны деньги и деньги, нужно работать, нужно вспрыскивать морфий, нужно умирать...» — повернет по-своему Мясоедов. Так легче, понятнее — жизнь «по нисходящей!», так проще и яснее, для других, для себя, все укладывается.

Но жизнь Крамского до последнего часа идет н «по восходящей» — как ощущение н осознанне бесконечного двнжения нскусства, как бесстрашное отрнцание себя, человека своего временн, в своем времени остающегося. И это нежелание удобно н навсегда обживаться в одном только временн, это стремление «Вперед, вперед!», этот отказ (с «горькнм личным чувством») от себя, чтобы завтрашннм, будущнм уступить дорогу, эта «восходящая» в жизни Крамского не менее заказных портретов н денежных забот ускорила его кончину: не только оттого «нужно умирать», что не хватает снл старым нскусством деньги зарабатывать, а оттого, что новое нскусство на дворе — н нечем встретить, — стучит в окно, входит в дверн, оттесняет в темный угол.

Никогда не станет он оканчивать Хрнста осмеянного («кладбище!»): кажется, на закате жнзнн теснится в голове Крамского замысел нового Хрнста — человека, который явился, чтобы выбросить вон то, что для Монсея было божественно н свято. Он н про Хрнста не страшится сказать: нензвестно, что свято т е п е р ь из сказанного Хрнстом т о г д а — н это не отказ от выбора, сделанного человеком в пустыне восемнадцать столетий назад, зто — утверждение того, что жизнь с наступлением каждого нового дня, с каждым первым лучом рассвета заставляет человека делать выбор, нбо тогда, восемнадцать столетий назад, движенне не остановилось в момент выбора, как не остановилось вчера, сегодня, как не остановнтся завтра н никогда.

Прав тот, чей голос не противоречит нстории, тот, кто не цепляется за старое, даже если это старое было хорошо т о г д а, тот, кто не стонт часовым у святынь, которым больше никто не молится. Не сотворн себе кумира: менее чем за год до смерти Крамской не страшнтся заявить, что Товарищество как орудне борьбы за новое нскусство устаревает, что надо нскать теперь новую форму объединения художников.

Последний — в жизни Крамского последний — поход Академии (он пророчит: генеральное сражение еще впереди) опасен не лобовым ударом, не обходом с флангов, не окружением, опасен отсутствием видимости боя: неприятель не палит из пушек, не прет в штыки, не летит с отчаянным свистом в кавалерийскую атаку, а полководцу противной стороны беспокойно, словно эта небоевая деловитость и есть самая решительная атака. Ничего Академия на сей раз не запрещает, не устраняет, просто намеревается сама по себе устраивать передвижные выставки: вы, дескать, передвижники, передвигайтесь со своими картинами, и мы, академики, будем передвигаться со своими — мир и благодать. Но Крамскому видится, как неприятельские солдаты, приноровив мундиры на чужой образец, проникают в ряды его армии, вызывают неразбериху, путаницу, смятение (где свои, где чужие?) и тем наносят коварный удар в спину: «Опасно, если Академия, фальшивое, но похожее на нас дело проволочив два — три года, убьет в публике сначала память о нас, а потом махнет рукой и на самое дело. Ведь несколько комично, когда две выставки с одной целью ездят и собирают гроши... Положим, мы остаемся как есть — это значит борьба еще лет на десять? Потому что раньше публика, особенно провинциальная, не расчухает, где притворство и где правда. А цензура, а влияние администрации. И пр., и пр., и пр.».

В первом параграфе Устава Товарищества для Крамского важнейшие пункты «а» и «б»: знакомить русских людей с отечественным искусством и развивать любовь к искусству в обществе. Пункт «в» — облегчать для художников сбыт картин — для Крамского и по значению на третьем месте. Если Академия выкрадет чужую идею, если станет устраивать свои передвижные выставки, — она на глазах у всех как бы подменит главные цели Товарищества: пожалуйте-де, почтеннейшая публика, в зале благородного

собрания открывается нынче выставка картин академических художников, а по соседству, в зале университета, завтра открывается выставка товарищей-передвижников — спешите, спешите, почтеннейшая публика!.. А куда спешить? Да, собственно, какая разница — н в собрании, н через улицу, в университете, русское искусство, русская живопись, н плата за вход одинаковая — двугривенный. Что же остается художникам? Стать в ряды торгующих, заманивать зрителей и возможных покупателей: «Для всех ясио будет одно, что и та и другая группа желает только побольше получить с публики двугрнвенных».

Репин потом учителя пожалеет («неиормальный, больной человек») и упрекнет: «Он лично уже ие нуждался в этих двугривенных н не хотел понять, что эти двугривенные составляют самую закоиную собственность бедных экспонеитов».

Но Крамской недаром письма любил писать — он успел ответить на многие будущие упреки: иекоторые товарищи полагают, что он «помешался от гордости, притязает на то, что отождествляет себя, свою иаступающую старость н потерю сил с судьбой Товарищества. Сам опускается, а кричит: Товарищество нзжило свое время. Утверждают: «Прекрасио. Академия будет возить н мы — разлюбезное дело!» Я вижу в этом только собирание двугривенных. Но позвольте взять немножечко издалека...».

За полгода до смертн ои еще раз, в последннй раз, хочет объясниться с товарищамн, с протнвннкамн, с русскнм искусством, сегодняшиим и завтрашннм. Что ж, возможно, Мясоедов н прав, когда иасмешиичает — Крамской-де на соседнюю улицу письма писал, все старался остаться в нстории, ио для него это «остаться в нстории» иесколько нное, чем представляется Мясоедову, для иего это — «только бы не заснуть!»: «История всегда благополучио обходится без помощи тех, кто ие поймет своевременно,

когда надо пойти с нею в ногу». Хорошо все-таки (хотя при жизни его и надоедало иным из товарищей, а все-таки хорошо), что Крамской любил объясняться и устно, и тем более на бумаге: в письмах его, часто многословных и путаных, отстаивался, золотым песком ложился на дно цельный, определенный и вместе подвижный, развивающийся взгляд на искусство — не только личный взгляд Крамского, но взгляд времени. Через десять лет после смерти Крамского, поостыв от личных обид и претензий, Мясоедов скажет не о честолюбии, не о зависти, и не о бесталанности его, и не о том, что Крамской век свой не на своей улице прожил, он произнесет слова, которые в его устах дорого стоят: «Наследники Крамского и его художественного понимания это мы», — вот что он скажет!..

Надо позволить Крамскому «взять немножечко издалека»... Размышляя о судьбе Товарищества, он вспоминает, конечно же, начало начал — год 1863-й, протест, бунт, Артель, вспоминает основание Товарищества и первые его успехи. Вспоминая, он думает о будущем: объединение, сообщество долговечно, когда сплочено идейно, он не верит в долгую жизнь профессиональных цехов — нужен цех единомышленников: «Товарищество (как форма) обязано позаботиться об идеях, если оно хочет жить и если оно желает играть какую-либо роль в истории искусства».

В ответ на проект Академии «выкрасть чужую идею и измениически убить Товарищество» у Крамского рождается дерзкий план — нанести упреждающий удар, совершенно неожиданный: объединить передвижные выставки Товарищества с академическими, то есть вроде бы пойти навстречу давнему желанию Академии, но тогда пойти, когда она этого менее всего желает и ждет, — добиться, чтобы Академия привлекла Товарищество к организации своих выставок, и в рамках выставок, слитых, объединенных, оттеснить академическое искусство, загнать его в тень, в углы. Лучше общая

выставка, где господствует искусство передвнжников, чем две одновременно открытые выставкн, к тому же открытые не на равных правах: власти, цензура, печать, всякая местная администрация будут способствовать академистам, товарнщам же будут ставить подножкн на каждом шагу. Товарнщество не должно ради «кружкового самолюбия» выпустить из рук единовластное ознакомленне России с русским нскусством. Перед Крамскнм две задачн: тактическая (с помощью Боголюбова, который н в Академин член Совета, н передвижннк, н прн дворе известный человек) — постараться, чтобы Академия обратилась к Товарнществу с просьбой о помощн, н стратегическая — найти новую форму объединения художннков, «облеченного такимн полномочиями, чтобы мочь оказывать могущественное влиянне как на течение н развитне самого нскусства, так н на способы распространения любвн к нему в обществе».

Утопия? Конечно, утопия! Утопия, что властн прнкажут Академин идти на поклон к передвнжннкам; утопия, что Академия согласится уступить кому-то первенство в оказанин влияния на теченне нскусства н на способы распространения любвн к нему; утопия, что руководителям передвижннков позволят сплотить н возглавить новую, могущественную органнзацню русскнх художников. Но мысль о том, что Академия способна убнть в обществе ндею передвнжннчества, не утопия: «Что я вынес за эту зиму со времени возникновения слуха о передвижных академических выставках?! И ннкому это не казалось таким, как мне...»

Он сообщает Боголюбову план слияния с академическими выставками, сообщает тайно от товарищей-передвижников: он для них хочет спасти Товарищество, но их к этому делу подпускать нельзя — не поймут, начнут обсуждать, спорить, а многие попросту не могут простить ему, что он «особа», что нмеет влияние в обществе н что для общества Товарнщество — это он, Иван Николаевич Крамской. (По впечатлению

современника, Крамской — «это натура несколько родственная тем, которые горячо говорят о свободе, о равенстве, а сами для блага общего с какой-то удивительной искренностью нарушат и свободу и равенство» — натура!)

С Боголюбовым он ведет тайную переписку по тактическим вопросам, со Стасовым переписку стратегического характера: Крамской пытается втолковать ему, что передовому русскому искусству пора отыскивать новую форму объединения. Стасов его не понимает, не хочет понять. Для Крамского каждое письмо — мука, рубцы на сердце: «Писать мне — значит, страдать. Писать я не могу, такая боль в руке (правой), что приходится кричать, а писать необходимо», — в муках рождаются его последние письма. Стасов пересказывает художникам его письма по-своему, для него Крамской — перебежчик, консерватор, идет ко дну: шутка ли, говорит, что Товарищество устарело и что с Академией пора сливаться! А Крамской твердит свое: «Мне страшно умирать и жаль закрывать глаза без личной уверенности в торжестве того дела, которое любил и которое считал своим по праву рождения и по кровной связи».

После смерти Крамского, печатая его письма, Стасов станет доказывать, что в последних письмах к нему «это уже не прежний Крамской, прямой и решительный, а Крамской болезненный, лишенный прежней силы, путающийся и виляющий. Что он тут на меня нападает, это не худо, но, напротив, прекрасно! Но нападки эти слабы, кривы и неверны… Главное же, что худо в этих последних письмах Крамского, это — что он тут становится все больше и больше консерватором, и мнения его уже мало разнились от образа мыслей Академии. Теперь не время, но рано или поздно придется все это рассмотреть в печати. Нет, не в последнее больное свое время Крамской был велик, глубок и значителен, а в молодое и среднее. А теперь он все более и более шел ко дну».

Третьяков со многими стасовскими оценками «позднего Крамского» согласится, но здесь резко выступит наперекор: «Никак не мог я заметить, чтобы Крамской изменился к концу жизни как критик; если он изменился, в другом чем, но в критическом взгляде на искусство для меня он оставался тем же, во все время знакомства, до самой смерти; об этом я спорить с вами не буду, но ни за что не соглашусь. Письма к вам замечательны совсем не тем, что на вас нападает, а тем, что они написаны больным художником, за полгода до смерти, так сказать, уже предсмертные, и, несмотря на то, в них столько глубокой истины и любви к искусству».

Не придется Стасову рано или поздно рассматривать в печати «консервативные», «академические» мнения Крамского; н е н а в и с т ь к Академии как к системе воспитания художника, больше того и страшнее — как к системе воспитания личности, «не может остынуть даже и в последний вздох мой» (это Крамской объясняет Стасову в тех самых письмах, которые адресат объявит потом консервативными и академическими по образу мыслей), не остынет ненависть Крамского к Академии и не придется Стасову выносить в печати приговор перебежчику Крамскому. «Что значит, что нет более К р а м с к о г о, державшего их в могучей деснице и направлявшего к правде и праву», — вот что напишет Стасов о Крамском и передвижниках несколько лет спустя...

Но, пока жив Крамской, так и не поймет Стасов, что объясняет ему умирающий художник о необходимости «постоянной смены форм». «Т о в а р и щ е с т в о к а к ф о р м а (поймите, это ф о р м а и только ф о р м а) отжило свое время. Все добро, которое могла эта форма принести русскому искусству, она уже принесла, больше ф о р м а эта дать не может... Дух же и содержание искусства требуют большого простора и иных элементов, чем те, которые теперь в Товариществе», — бедный Крамской все свое последнее лето одно и то же твердит, а в ответ слушки, один

за другим, темные подозрения; его обвнняют в тайной переписке с Академней; он чувствует себя «в уединенности между товарищамн» (ему, больному, не прносят даже общне адреса подпнсывать). Он просит взглянуть на жизнь его: «Жизнь человека ведь что-нибудь да свидетельствует». Теперь он умоляет Боголюбова огласить их переписку: «От меня отвернулись, н надо мной тяготеет обвнненне довольно безобразное... Я чувствую себя очень оскорбленным н в то же время не могу обвинять н товарнщей, что нх предположения зашли так далеко...»

Боголюбов подтверждает: «Переписка наша была самая дружественная, полная желания добра Товарнществу». Он возвращает пнсьма Крамского, все убеждаются в верностн Крамского товарнщам, читают его фнлиппнкн в адрес Академнн, вндят, как рассеивается его тревога, а вместе с тем отпадает н план «упреждающего удара» — оказывается, вершить академнческое передвиженне выставок собнрается не общество, а учрежденне, чиновник: «чиновннк сам нас спасает: он сочнннл такое передвиженне, что оно серьезно существовать не может...» Подозрения товарнщей не оправдываются, сомнення рассенваются с каждым днем (так пишут нные из них друг другу, радуясь тому, «какнм был н есть однн нз учреднтелей Товарищества Иван Нниколаевич Крамской»); все заканчнвается как нельзя лучше — или, по Репину: «Спохватнлись, умнлостивили его, совершенно прнмирились с ннм, н остаток дней свонх он провел в очень теплых н дружескнх отношениях со всемн», — ндиллия!..

Идиллия, в которой фнгурнруют затяжной, грудь раздирающнй кашель, морфнй, черная бархатная кофта, наподобне балахона, обшитая, кажется, горностаем, дорогие фарфоровые чашкн, звякающне в буфете, дочка Соня, подающая надежды в живописн (входит в мастерскую: «Папочка, можно у тебя взять краску?»), н дочка Соня, нарядно одетая, — боа нз светлых перьев вокруг шен (входит в гостиную, вертится

перед отцом — нравится ли ему, как одета; «Да, Сонечка, очень», — спешно прощается, едут с Софьей Николаевной на званый вечер), его вечера на какой-то тахте или оттоманке, горячий, горячее, чем прежде, разговор с товарищами («иногда голос его обрывался, и он схватывался за грудь, лицо темнело, и он, обессиленный, сваливался осторожно и неуклюже, боясь разбиться, на богатую персидскую оттоманку» — рассказывает Репин). Очень взволновала Крамского прочитанная за полгода до конца «Смерть Ивана Ильича»... История о том, как преуспевающий человек оступился однажды и стукнулся о ручку лесенки и как этот незначительный ушиб оказался сильнее всех важных, почтенных дел человека и стал его неотвратимой гибелью, история эта была, наверно, близка, дорога, болезненно, мучительно созвучна тяжелым мыслям Крамского. Но было в рассказе Толстого нечто, что не удручало Крамского, а сердечно радовало — «нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто творчеством»; в рассказе Толстого открывает он движение искусства и бессмертие его.

24 МАРТА 1887 ГОДА. УТРО

Что ж будет памятью поэта?
Мундир?.. Не может быть...
Грехи?..
Они оброк другого света.
Стихи, друзья мои, стихи!

А. Полежаев

Утром, если кашель отпускает, если железные тиски не сжимают сердце так, что ложись и кричи, он отправляется на прогулку.

Носит он серо-голубое, стального отлива, пальто-крылатку (с пелериной и черным бархатным воротником), низ-

кий, по моде, цилиндр, узконосые ботинки. Темно-красные перчатки красиво облегают кисть руки, трость у него тяжелая, черного дерева, вырезаны на ней длиннолицые уродцы с вытянутыми подбородками, трость привезена откуда-то с далеких островов. Маршруты Крамского все короче.

У здания Биржи, где по-прежнему размещается рисовальная школа (только Михаила Васильевича Дьяконова больше нет — недавно умер), он сворачивает направо, идет по набережной мимо университета.

В университете нынче суматоха: первого марта (злополучное число) задержали на Невском трех студентов, имевших при себе разрывные снаряды, — говорят, готовилось покушение на государя, когда поедет из Аничкова в Исаакиевский собор; теперь ректор произносит речи, клянется в благонамеренности, от лица всех университетских уверяет его величество в бесконечной преданности. А юношей повесят, конечно, как повесили тех пятерых, с которых началось нынешнее царствование.

На Пятнадцатой передвижной народ толпится возле «Боярыни Морозовой» — в обществе толки, будто написал Суриков казнь Софьи Перовской. Умница Гаршин, Всеволод Михайлович, только что напечатал в журнале статью про «Боярыню»: дайте власть Федосье Морозовой — еще страшнее запылают костры, новые воздвигнутся виселицы и плахи, рекою польется кровь. В минувшее царствование Гаршин, сказывают, бегал ночью во дворец просить за какого-то юношу-террориста, проповедовал властям нравственный пример вместо казней: юношу, конечно, повесили, а бедный Всеволод Михайлович угодил в желтый дом. Крамской встречается с Гаршиным у Менделеевых, у Ярошенок; на Передвижной висит репинский портрет Гаршина — в глазах Всеволода Михайловича непереносимая тоска. Однажды у Менделеевых играли в фанты, Гаршину выпало читать стихи, он читал:

«Не смейся над моей пророческой тоскою, я знал: удар судьбы меня не обойдет» — и плакал (Крамского тогда заставнли прятаться в шкафу — ои бегал, прятался; теперь ндет медленно, вот, по совету Боткнна, завел тяжелую трость, чтобы не спешить, ие сбиваться с ритма ходьбы, — все равно задыхается).

Тяжелое белое небо, будто ватное одеяло, иакрыло город, в улицах мглисто, едкий тумаи висит, лениво перемещаясь пластами, как табачный дым в гостиной. Начинался-то март хорошо, краснво, еще иедавно, кажется, небо ярко голубело, солице светило весело, сияло, слепя глаза, на куполах и шпилях, сверкало, переливаясь, иа заиндевелых стеиах домов, парапете набережиой, иа мраморе ростральных колонн, числа восьмого грачи прилетели, галдели, кружа, над садом Павловского учнлища — сердце радовалось, н вдруг однажды иебо заволокло иепроницаемой пеленой, с тех пор днн стоят одинаково иепогожие — ни голубого, ни золота — серые, как солдаты на плацу.

Напротнв, через Неву, зиакомым силуэтом темнеет на Сенатской площадн Фалькоиетов Медный всаднnк. Недавио торжественно отмечали полвека со дня кончины Пушкина; иа Черной речке, на месте убийства, отслужили паннхиду, в собраниях говорили речи, читали доклады (рассказывают, государь, почтившнй прнсутствием доклад академика Грота, дивился, как это Пушкин изловчался пнсать при суровой николаевской цензуре). С чествования Пушкина их величества отправились зиакомиться с проектами памятника императору Николаю Первому для города Киева (в уголке выставкн проектов был неведомо зачем поставлен исполиеииый профессором Подозеровым бюст покойиого начальннка столичных женских гимназий Осннниа — все почему-то ездили смотреть этот бюст и как достопримечательность сообщали друг другу, что по желанию сослужнвцев покойиого скульптор, когда работа была уже

готова, приделал на установленном месте знак магистра богословия, которого удостоен был начальник гимназии, — зрители, приблизясь к бюсту, норовили потрогать знак, воссозданный с чудесной точностью).

Академия художеств высится в белой мгле — твердыня. Четверть века скоро, как Иван Крамской пошел на нее походом: иногда казалось, победа рукой подать, — нет, стоит, будто неколебимо, темные окна отливают холодною белизною, массивная дверь под четырехколонным портиком с всесильным Геркулесом и вечно юной Флорой открывается важно, значительно, словно ведает, кого пропустить, а кого — нет. Крамской по привычке бородку гордо кверху (а бородка — уже борода седая), щурит холодные серые глаза: он-то знает, что порасшаталась твердыня — подгнили балки, отчаянно скрипят полы, крысы испуганно суетятся в подвале; но и каблуки Ивана Николаевича не стучат по тротуару победно и решительно, походка его размеренна и тяжела, как дыхание.

Он вспоминает ментонскую весну, чистую белизну мрамора, окутанную благоухающим облаком роз, — туда ему, пожалуй, уже не добраться; придется здесь, на Смоленском, где на два аршина вглубь всегда вода, ну, да зато тащить близко.

Стоит Академия, точно не было шестьдесят третьего года, Артели, передвижников, вообще ничего такого не было (послезавтра пришлют на гроб Крамскому серебряный венок от alma mater, отменят утренние занятия, чтобы учащиеся могли проводить в последний путь маститого нашего портретиста, будут писать в некрологах, что Крамской окончил Академию с малой золотой, написал «Поход Олега на Царьград», «Моисея, извлекающего воду из скалы», что имел звание академика). Нынешний год заданы на конкурс программы: по исторической живописи — «Митрополит перед кончиною Иоанна Грозного по-

свящает его в схиму с наречением его Ионою», по скульптуре — «Положение во гроб» (все, как и прежде, животрепещущие темы!). Лица сфинксов-охранителей по-прежнему загадочны. От мглистой сырости у сфинксов бока потемнели, как у загнанных лошадей. Сфинксы, как в былые годы, высокомерно поглядывают на Крамского. Но *был* шестьдесят третий год, Артель, передвижники, *была* жизнь Ивана Крамского, жизнь, которая человеку недаром дается и которой человек держит ответ перед остальными людьми, сегодняшними и завтрашними. Крамской думает: какие они будут завтрашние, которым вести генеральное сражение в русском искусстве; он снова жалеет, что Товарищество так и не завело ни школ, ни мастерских, обновление оказалось бы легче, если бы росли *свои молодые*, движение очевиднее.

Он спускается по гранитным ступеням к воде, стоит, спиной к сфинксам, на небольшой, будто игрушечной пристани, смотрит на реку: лед синеват, у Николаевского моста купаются в прогалинах, по временам выбираясь на лед, большие блестящие выдры; за мостом готовят суда к навигации, слышно, как там погромыхивает железо, звякают цепи, гулко стучит тяжелый молот. Скоро вскроется Нева, понесет в море льдины, поплывут на льдинах синие санные колеи, зеленоватые проруби, бурые стога, черные поленья, желтые пятна навоза — следы сегодняшней жизни, уже ставшей вчерашней. Но завтра утром проснется человек как всегда: поведет лошадь на реку — поить, наколет дрова, печь затопит...

Крамской достает из кармана старые простого металла часы, которые называют «черными» (мальчишкой купил их на ярмарке в Орле, куда заехал с фотографией), — часы эти весь его век ему исправно служат, отмеряют время; цепочка приобретена недавно — золотая, плоская, тяжелая. Скоро десять — пора домой: перед началом работы надо отдышаться, «зарядить» себя морфием. Холст поставлен на

мольберт еще с вечера. Если приналечь, можно за день написать голову и подмалевать остальное, а закончить потом, без натуры.

Нынешний год он берет заказы с разбором, цену назначает высокую. «Я чем ближе к концу, тем дороже стою», — это он так шутит.

На судах, укрытых в тумане за Николаевским мостом, бьют склянки. Десять. Он медленно, не оборачиваясь на сфинксов, всходит по гранитным ступеням, у края тротуара останавливается, поднимает трость. Ванька — замечает его издали, с моста, подлетает к тротуару — «Пожалте, ваше благородне!» Крамской неторопливо усаживается в пролетку, прикрывает рот вчетверо сложенным душистым платком, приказывает ехать шагом, чтобы не наглотаться холодного воздуха. Ванька (он уже и локти растопырил — сейчас удало тряхнет вожжами, домчит барина с ветерком) понурился, вяло качнул поводьями, лошадь, опустив голову, шагает безразлично.

Крамской мысленно устраивает на холсте сегодняшний портрет — писать нынче хочется, лицо доктора Раухфуса, Карла Андреевича, ему давно и хорошо знакомо. Он испытывает редкое теперь, захватывающее дух волнение — предчувствие, что напишет удачно. (Завтра Раухфус будет рассказывать, что Крамской работал с увлечением, оживленно беседовал и на приглашения отдохнуть отвечал, что чувствует себя нынче особенно легко и в ударе и нисколько не устал.)

Прежде, когда болели мальчики, дочка Соня, появлялся в доме Карл Андреевич, знаменитый детский врач, щупал лоб, смотрел горло, назначал лечение; теперь Крамской и Карл Андреевич встречаются реже: мальчики стали мужчины, не болеют, и Крамской с тревогой читает в газетах восторженные сообщения из разных стран о мелинитовых снарядах огромной разрушительной силы, о новых мореходных

миноносцах, о лодке-пушке с одиннадцатидюймовым орудием, а мужчины, которые для него по-прежнему мальчики, заполночь шумно возвращаются домой, пахнет от них табаком, тонкими духами, они, хохоча, показывают, как смешно клоуны в цирке изображали вошедшие опять в моду турнюры. На днях мальчики возили Софью Николаевну и Сонечку смотреть аэрохореографические интермедии госпожи Григолатис: девицы, руководимые госпожой Григолатис, в виде фей, амуров, сильфид носятся с помощью машины над сценою, сохраняя, как указано в программке, свободу движений руками и ногами. Людям непременно хочется летать... В столице празднуют завершение строительства еще одной железной дороги — Закаспийской (собираются возить по ней со среднеазиатских рынков хлопок — чистое золото!); рейсовым пароходом можно уплыть в Америку или в Японию с той же уверенностью, с какой от пристани на Малой Неве отправляешься летом на гулянье в Петергоф. Только небо все еще свободно. Но уже поднимаются люди в небо на аэростатах, запускают воздушные змеи — аэропланы и опытные геликоптеры; научные обозреватели пророчат, что, когда все механические способы будут испробованы и множество денег окажется потраченным впустую, станут обучать крупных птиц, превратят их в воздушных упряжных животных (дело лишь в методах обучения, способах запряжки и конструкции экипажа). Лениво взмахивая крыльями, кружат в белом небе над Павловским садом грачи.

Крамской снова тянется за часами — четверть одиннадцатого, Карлу Андреевичу назначено в одиннадцать. Крамской велит: «Быстрее!» Ванька, словно проснувшись, лихо встряхивает вожжами, лошадь вскидывает голову и сразу берет резвой рысью.

Остается жить Крамскому семь часов ровно. С одиннадцати до четверти шестого вдохновенно напишет лицо Карла Андреевича, крепко напишет, душевно радуясь, что

так свободно и точио лепится сегодня портрет, что так легко работается сегодня. Четверть шестого прицелится длинной кистью — положить мазок и, сокрушая мольберт, упадет иа руки подоспевшего Раухфуса: по страшиому слову Репииа — «уже тело».

Пролетка весело летит, как по воздуху, — ветер в лицо. А у Крамского в груди, там, где сердце, тепло и хорошо, боли иикакой и кашлять ие хочется — волшебство! Спешит Иваи Николаевич — торопится побольше света захватить: год иа переломе, день побеждает иочь, ио темнеет пока раио.

Спешит Иваи Николаевич...

Вдруг промелькнуло в памяти давиее письмо сердечиого друга Федора Васильева, какая-то песеика пустячиая:

> «И играл он на арфе до тех пор, пока
> Струн не порвала рука...»

И доброе слово прощаиия: «Покойиой иочи, дорогой мой!..»

Автор прииосит глубокую благодарность за товарищескую помощь работникам Государствеииой Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Киевского музея русского искусства, Государственного Литературиого музея, Государственной библиотеки СССР имеии В. И. Лениина, Государствеииой Публичной библиотеки нмеии М. Е. Салтыкова-Щедрнна, Государственой Публичиой Исторической библиотеки.

Автор сердечно благодарит за дружескую поддержку н неизмеииое виимаиие каидидата нскусствоведення Софью Ноевиу Гольдштейи, известиого исследователя жизии и творчества И. Н. Крамского.

СОДЕРЖАНИЕ

Владимир Ильич Порудоминский

ИВАН КРАМСКОЙ

Редактор
О. Равданис

Художественный редактор
И. Марев

Технический редактор
В. Нефедова

Корректор
Е. Викторова

Компьютерная верстка
С. Воронова

ЛР № 071673 от 01.06.98 г. Изд. № 0801301.
Подписано в печать 08.10.01 г.
Гарнитура Академия. Формат 70x100 1/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 15,48. Уч.-изд. л. 17,83.
Заказ № 0114460.

ТЕРРА—Книжный клуб.
113093, Москва, ул. Щипок, 2.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.



ISBN 5-275-00351-X







